







MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVII. – 32

SHELLEY's VERSKUNST.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903. –04

SHELLEY'S

VERSKUNST

DARGESTELLT

VON

DR. ARMIN KRODER.

„Des ritters lied und weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verliess er unsre gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach regeln messen,
was nicht nach eurer regeln lauf,
der eignen spur vergessen,
sucht davon erst die regeln auf!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger*.)

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Dem Gedächtnis meines Vaters.

Ὦ πατερ, ὠ φιλος,
ὠ τον ἀει κατα γας σκοτον εἱμενος
οὐδε γ᾽ ἐνερθ᾽ ἀφιλητος ἐμοι ποτε
και ταδε μη κυρησης.



Vorliegende arbeit ist aus langjähriger beschäftigung mit metrischen dingen einerseits und mit Shelley's leben und werken andrerseits erwachsen. Wenn es mir gelungen ist, dieselbe trotz der spannweite ihres themas zu einem abschluss zu bringen, so muss ich mit dem aufrichtigsten danke herrn professor Dr. Schick's gedenken, der mich mit seinem warmen interesse immer wieder ermutigte und anspornte und mit vielerlei trefflichen winken mir fördernd an die hand ging. Grossen dank schulde ich aber auch herrn professor Dr. Breymann, der mir namentlich bei der drucklegung aus dem reichen schatz seiner erfahrungen manch guten rat angedeihen liess. Des weiteren fühle ich mich verpflichtet, für wertvolle bibliographische hilfen herrn gymnasialprofessor Dr. Ackermann-Bamberg, Mrs. Edna Bowland-Manchester, sowie ganz besonders den k. bibliotheken zu München und Berlin an dieser stelle meine dankbarkeit auszudrücken.



Inhaltsübersicht.

Bibliographie.

Ackermann, R.: Quellen, vorbilder, stoffe zu Shelley's poetischen werken. Münchener Beiträge II. Erlangen und Leipzig. 1890.

Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock. 1874.

Beljame, A.: *Alastor* par Shelley. Traduit en prose française. Paris. 1895.

Consbruch, M.: De veterum *περι ποιηματος* doctrina. Vratislaviae. 1890.

Forman, s. Shelley.

Köhler, F.: Die allitteration bei Ronsard. Münchener Beiträge XX. Erlangen u. Leipzig. 1901.

König, G.: Der vers in Shakspere's dramen. QF 61. Strassburg. 1888.

Mayor, J. B.: Chapters on English Metre. Transact. Philol. Soc. 1873/74; 1875/76 u. 1877/79. London.

— —: Shelley's Metre. Shelley Society Publications, 1st Series, Part II. London. 1891.

Medwin, Th.: The Life of P. B. Shelley. 2 vols. London. 1847.

Reichel, W.: Deutsche art in deutschen versen, in Lyon's Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 16, 273 (1902).

Richter, Helene: Der entfesselte Prometheus. Deutsch in den versmassen des originals und mit anmerkungen versehen. Leipzig. s. a.

— —: P. B. Shelley. Weimar. 1898.

Schick, J.: Zu Shelley's *Prometheus Unbound.* Herausgegeben aus dem nachlass von Julius Zupitza. Herrig's Archiv CII, p. 297—316; CIII, p. 91—266 u. 309—334. (1899).

Schipper, J.: Neuenglische metrik. 2 vols. Bonn. 1888.

Scudder, Vida D.: On *Prometheus Unbound.* The Atlantic Monthly. 1892, July, August.

Seitz, K.: Zur alliteration im neuenglischen. 2 vols. Itzehoe. 1883/84. 4°.

Shelley, P. B.: The Poetical Works of —, ed. H. Buxton Forman, 4 vols. London. 1876—1880.

— —: The Complete Poetical Works of —, ed. G. E. Woodberry. Centenary Edition. 4 vols. Boston and New-York. 1892.

— —: Original Poetry by Victor and Cazire, reed. R. Garnett. London. 1898.

Swinburne, A. Ch.: Essays and Studies. London. 1875.

Todhunter, J.: A Study of Shelley. London. 1880.

Woodberry, s. Shelley.

Zeuner, M.: Die alliteration bei neuenglischen dichtern. Diss. Halle. 1880.

Zupitza, J.: Zu einigen kleineren gedichten von Shelley. Herrig's Archiv XCIV (1895).

— —, s. Schick.

Einleitung.

Das studium Shelley's, des von seinen zeitgenossen so sehr verkannten dichters, hat in den jüngsten jahrzehnten einen ungeahnten aufschwung genommen und ist im letzten lustrum in eine ära getreten, die als triumphära der Shelleyforschung bezeichnet werden kann. Während sich dem inhaltlichen reize der kleineren dichtungen Sh[elley]'s, dem melodischen zauber seiner verse der poetische sinn, das empfängliche ohr des lesers von jeher mit aufrichtiger bewunderung widmete, hat es langer zeitläufte bedurft, bis die erkenntnis reifte, dass ein strom neuer ideen, welcher an Lord Byron und den grossen jener epoche vorbeigeflossen war, durch Sh's weltentlegenes thälchen seinen lauf nahm, ein ideenstrom, der von Sh's geisteswogen genährt, immer mächtiger, immer breiter anschwoll und in unseren tagen zum ozean geworden ist!

Gleichwohl, und bei aller anerkennung des regen eifers, der diesem studium — namentlich von weiblicher seite — zugewendet wird, gilt noch heute, was schon im jahre 1875 Swinburne geäussert hat: "I do not think that justice has yet been done to Sh, as to some among his peers, in all details and from every side".[1] Es hat die wissenschaft ganz seltsamerweise der formalen seite von Sh's werken fast noch keine aufmerksamkeit geschenkt: seltsamerweise, nachdem ja doch eine ganze welt in der prunkvollen sprache, in den vielfachen musikalischen schönheiten schwelgt, die den sang jenes allzu früh verlorenen dichterschwanes auszeichnen. Es existiert wohl eine lexikalische zusammenstellung des

[1]) *Essays and Studies*, p. 218.

Sh'schen vokabulars in Ellis' *Concordance*, und ein kurzer vortrag über *Sh's Metre*, mit dem der englische versforscher prof. Mayor i. j. 1888 die mitglieder der Sh-Society erfreute; beide werke sind aber für die allgemeinheit so gut wie nicht vorhanden, da sie nur in wenig exemplaren für die — nunmehr aufgelöste — gesellschaft gedruckt worden sind.

Gegen die letzterwähnte metrische studie wären ausserdem schwerwiegende sachliche bedenken zu äussern. Dieselbe offenbart zu sehr den charakter des schöngeistigen vortrags, der in anregender abwechslung bunte einzelbemerkungen über versbau und versarten, silbenmessung, strophenform, reim und alliteration bietet; der verfasser selber spricht ebenso offenherzig als zutreffend von seiner "*very imperfect and fragmentary view of Sh's metre*" (p. 258). Von dieser unvollständigkeit jedoch ganz abgesehen, würde ein deutscher versforscher unserer tage an zahllosen stellen genötigt sein, sich gegen die von Mayor statuierten ergebnisse zu erklären: es war, wenn je, so im falle Sh verhängnisvoll, eine stark veraltete methode der versbetrachtung zur wertmessung von Sh's im edelsten sinne des wortes hochmodernen versen anzulegen.

Ausser dieser — wie gesagt, schwer zugänglichen und ungenügenden — monographie über die verstechnik unseres dichters finden wir einzelne bemerkungen in anderen schriften verstreut. Schipper's grundlegendes werk gedenkt der bekanntesten von Sh's strophenformen. Bartling untersuchte 1874 die technik des reims im 19. jahrh. und brachte daselbst auch einige beispiele aus Sh's werken; bei dem umfang seiner arbeit blieb es ihm freilich unmöglich, für Sh's eigengebrauch auch nur irgendwie sichere resultate zu gewinnen. Der französische professor Beljame hat in seiner ausgezeichneten spezialausgabe des Alastor (1895) einzelne nützliche bemerkungen metrischer natur eingestreut. Dahingegen dehnt Zeuner seine studien über die alliteration[1]) „nur auf die hervorragendsten dichter“ aus, lässt „also“ Sh unberücksichtigt.

---

[1]) Zeuner. M., die alliteration bei neuengl. dichtern. Halle 1880, p. 5.

Dieser bibliographische überblick dürfte uns gelehrt haben, dass eine auf modernen prinzipien fussende, erschöpfende darstellung der gesamten verstechnik Sh's ein wirkliches wissenschaftliches *desideratum* ist.[1]) Blickt doch auch die textkritik schon so lange nach einer grundlegenden arbeit [2]) aus, deren resultate sie vertrauensvoll verwerten könnte; denn an den zahlreichen stellen, die emendationen erheischen, waren solche, mitunter mit sehr wenig glück, gewagt worden. Ja, noch mehr: herausgeber, welche zur rechtfertigung der von ihnen angenommenen lesart metrische verteidigungsgründe vorbrachten, ebenso kritiker und kommentatoren, welche über die formelle seite von Sh's dichtungen urteile wagten, haben in recht vielen fällen ansichten geäussert, an deren thatsächlicher begründung ein leiser zweifel am platze schien.

Diese lücke in der Sh-forschung auszufüllen, hat sich der verfasser vorliegender arbeit zum ziel gesteckt, oder vielmehr: er will es mit seiner schwachen kraft versuchen. Er hat sich dabei als erste und heiligste pflicht vorgehalten, Sh's eigenart in keiner weise gewalt anzuthun, seine wundervollen verskinder nicht in ein Prokrustesbett zu zwingen, und hat sich durchaus beflissen, eine durch beispiele veranschaulichte metrik von Sh's eigengebrauch aufzustellen, anstatt eine unsumme von toten versstellen in erstarrte schemata einzupressen, wie es jene schule metrischer „forschung" gethan, die mit ihren elaboraten ein kaum mehr austilgbares *στιγμα* auf die wissenschaftliche beschäftigung mit metrischen dingen gebrannt hat. Wahrhaftig, was die tonweise für das lied, das ist das metrum dem ungesungenen gedicht; und wenn wir in den literaturen rückwärts blicken, war immer die versform der freibrief, der

---

[1]) Durfte man beispielsweise, wie der herausgeber Rossetti gethan — *a mind well skill'd to find or forge a fault* —, einen auch in metrischen dingen so originalen dichter nach theoretischen gemeinplätzen berichtigen?

[2]) Während die ersten bogen vorliegender abhandlung schon zur presse gingen, gelangte ich in den besitz einer eben erschienenen arbeit verwandten inhalts: Till. *Metrische untersuchungen zu den blankversdichtungen P. B. Shelley's.* Rostocker Diss. Frankfurt a. M. 1902. Die qualität dieser studie überhob mich der verpflichtung, in der meinigen nachträglich davon notiz zu nehmen.

den schönsten dichtungen das geleite durch jahrhunderte gab, ohne den sich wahrhaft echte dichtungen im dunkel der verbannung verirrten. Das im innersten kern poetische, die stellen grossartigster natur- und weltenschwärmerei in den werken eines Jean Paul wären der nachwelt unverloren geblieben, wenn jener grösste aller prosadichter sich zur kunst des versredens herangebildet hätte, und zweifeln wir nicht daran: der vers selber würde sich seinem meister dankbar erwiesen, würde die auswüchse seiner fantasie beschnitten und korrigiert haben! So gerecht auf der einen seite Goethe's forderung ist, den gedanken rein zu haben, der ja doch aller reime wert sei, so könnte dieselbe doch leicht zu einer unverdienten hintansetzung des formalen in der dichtung verleiten, und Hebbel that wohl daran, dem altmeister zu entgegnen

„Drum geb' ich denn mit Goethe nicht
für den gedanken alle reime,
ich fordre beides vom gedicht,
denn beides wächst aus éinem keime.“

und damit auf's schönste zu bekräftigen, dass auch die erforschung der metrik des schweisses der edlen wert sei. Die form sei ein goldgefäss, in das man goldenen inhalt giesse, sagt der dichter Storm: lasst uns denn prüfen, ob Sh seinen goldwein in bechern minderen metalls kredenzt habe.

Der verfasser hält es im interesse seiner legitimation für notwendig, an dieser stelle die persönliche bemerkung anzufügen, dass er von klein auf der musik mit leib und seele ergeben war und seit jahren dem problem nachhängt, die — leider so sehr verwischten — verbindungslinien zwischen metrik und musik wieder aufzudecken. Vorliegende arbeit hofft, als *δοσις ὀλιγη τε φιλη τε* aufgenommen zu werden und erbittet sich insbes. für die neuen auffassungen, die sie da und dort zum ausdruck bringt, das geneigte gehör der lesewelt und von seiten der fachwissenschaft wohlwollende prüfung. Eine in allen einzelheiten genaue inhaltsangabe, welche über die neuordnung des stoffes erschöpfende auskunft gibt, befindet sich am ende der ganzen abhandlung, worauf hiemit verwiesen sei.

Abkürzungen.

Ich citiere meist nach Forman's grosser ausgabe [F o r m I 1], zum teil auch, namentlich da wo Forman veraltet ist, nach Woodberry [W o o d b I 1]. Von Schipper's metrik ist nur der (aus zwei hälften bestehende) II. teil angezogen, dessen seiten mit einem S citiert sind [S 1]. — Die gedichte von Victor und Cazire [*VC*] sind in den bereich der untersuchung gezogen worden, da es von besonderem interesse schien, den metrischen gepflogenheiten des jugendlichen verskünstlers nachzuspüren; und zwar sind, da Garnett's kritische scheidung des anteils von Percy und seiner schwester [1]) nicht zu überzeugen vermag, sämtliche in dem bändchen enthaltene gedichte als Sh's eigentum behandelt worden, das sie ja in m e t r i s c h e r hinsicht zweifelsohne grösstenteils waren. Ähnliches gilt vom *Wandering Jew*.

Zur andeutung der hebungsstelle wurde der iktus ´ benützt. Bei taktumstellung (und dies bitte ich zu beachten) beliessen wir dem versaccent seinen ´, während der wortaccent mit ` bezeichnet wurde: letzterer übertrifft in diesem falle natürlich den versaccent an wucht um ein bedeutendes: *èmpíre, guìltý*, so zwar dass der versaccent für die lesung nahezu entbehrlich wird, wenn er auch für die erkenntnis der struktur eines verses erforderlich bleibt.[2])

Die römische ziffer bezeichnet in epen den gesang, in dramen den akt, mit dem zusatz *Form* oder *Woodb* den band der betr. ausgaben, ebenso den band bei anführung von zeitschriften. Hinweise auf seiten sind, wo nötig, mit dem zu-

---

[1]) Im vorwort seiner ausgabe p. XIII f.

[2]) In diesem betracht möchte ich auf S c h i p p e r's beherzigenswerte mahnungen im grundriss seiner metrik p. VIII verweisen und ebenso wie er und mit seinen worten bitten, mir kein schematisches skandieren unterlegen zu wollen, da die accente nur dazu dienen sollen, dem leser das verständnis der im text enthaltenen ausführungen zu erleichtern, alle feineren tonunterschiede dagegen auf diese weise nicht wiedergegeben werden können.

satz p. versehen. Unsere kürzungen der gedichtstitel haben wir in einem verzeichnis am ende dieser abhandlung alphabetisch zusammengestellt und erklärt, woselbst auch zur erleichterung des nachschlagens band und seite der beiden grundlegenden ausgaben beigefügt sind.

Erstes Kapitel.

Silbenmessung.

«Cette langue immortelle,
Elle a cela pour elle
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.»
(Victor Hugo.)

Der verfasser sieht sich zu der erklärung gezwungen, dass er mit einer betrachtungsweise wie sie für die prosodie bis heute gang und gäbe ist, sich nicht einverstanden erklären kann, und dass er die nächste gelegenheit ergreifen wird, an anderem ort die grundzüge eines neuen systems zu entwickeln. Wenn er sich gleichwohl im folgenden eng an die von Schipper und anderen überkommene auffassung anschliesst, und die für Sh gewonnenen ergebnisse in die (bei Schipper auffallend lückenhaften) kategorien einordnet, so thut er dies notgedrungen, um nicht zwei heterogene aufgaben: beibringung von spezialbelegen und darstellung eines neuen systems, mit einander zu verquicken und damit entweder die aus seinem Sh-studium gewonnenen resultate oder die berechtigung seiner neuerung auf's spiel zu setzen. Zum teil infolge dieser äusserlichen anpassung, aber auch aus innerlich-stofflichen gründen wird sich das vorliegende kapitel einer gewissen trockenheit nicht entäussern können, während die späteren abschnitte das interesse des lesers mehr zu fesseln versprechen.

Zu Schipper § 30 [S 78]: **-ës im sächs. genitiv.**

Vollmessung des genit.-s findet sich bei Sh begreiflicherweise nur nach zischendem stammauslaut, so in *wretch's brow*, *witch's form* WandJew, *the lynx's lair* LHDF 53, *the church's lacerating hand* Charles, oder in

We wound, until the torch's fiery tongue L&C III 13, 8,

woselbst die ursprüngliche lesart *torches'* nichts anderes repräsentiert als eine der bei Sh häufigen phonetischen schreibungen, da nur von 1 fackel die rede ist.

An einigen stellen ist nicht so sehr von vollmessung dieser flexivischen silbe als vielmehr von zerdehnung der stammsilbe die rede, denn archaistische formen wie *Popës, windës* sind doch wohl undenkbar. Die betr. stellen sind *the Pópe's chámberlain* Cenci I 3, 127, vielleicht auch *Wail fór the wórld's wróng* Dirge 8 und *ón the wínd's wáve* Charles 1. 120.

Zu Schipper § 31 [S 79]: **-ës im Plural.**

Ein fall von vollmessung des plural-*s* scheint vorzuliegen in

A shepherd of thin dreáms, a cow-steáling HMerc 2, 5,

doch ist auch hier an stelle eines ganz archaistischen gebrauchs eher fehlen der senkung in der cäsur anzunehmen, falls man nicht verlängerung (zerdehnung) des *cow* vorzieht; jedenfalls gebietet der reim, die letzte hebung auf die silbe *steal* zu werfen.[1]) Rossetti machte den versuch, den vers durch einfügung eines — überaus lahmen — *and* in das schema einzurenken. Zusammenfallen der hebungen wie *ców-stealing*, *wórld's wróng* ist ja auch bei Shakspere recht häufig zu finden.

Zu Schipper § 32 [S 81]: **-(e)st Superlativendung.**

Kühne zusammenziehungen wie *kind'st leisure, perfect'st love* hat sich Sh nirgends erlaubt, — in fällen wie *highest* HMerc 79, 7 liegt verschleifung nach dem typus *quiet* vor —, eine erkenntnis, die mitunter für die entscheidung textkritischer

[1]) Einseitig-unaccentuierten reim möchte ich hier nicht annehmen, wiewohl derselbe bei Sh nicht selten zu finden ist, vgl. unsere ausführungen weiter unten.

fragen von grundlegender bedeutung werden kann. Ein fall von aktuellem interesse sei hier mitgeteilt. Bei seiner im anschluss an Zupitza vorgenommenen prüfung des Oxforder *Prom*-manuskriptes stiess Schick im verse IV 372 auf die form *delicatst* und glaubte auf grund dieser originalschreibung fünftaktige skansion jener zeile beantragen zu müssen.[1]) Auf dem wege privater korrespondenz hatte derselbe die güte, mir noch einige beweggründe für seine (für ihn selbst neue) lesung zu entwickeln: zunächst sei es thatsache, dass Sh nie ‚stenographie' in dieser art angewendet habe; auch klinge *dé | licátĕst* stark *drawled out*: schliesslich sei es wie so oft auch hier wohl möglich, dass Sh sich erst später des alexandriners bewusst geworden, den sein strophensystem verlangte. Der zweite der hier angeführten gründe wird etwas wankend, wenn wir ihm einen weiteren fall von vollgemessenem *délicáte* entgegenhalten.[2]) Unsere betrachtung der strophenformen wird uns überdies lehren, wie sorgfältig, ja rührend ängstlich der dichter darauf bedacht war, seine strophischen schemata zu wahren, und nachdem er das gleiche system v. 332 ff. schon einigemale benützt hatte, dürfte der dichter doch über dessen struktur im klaren gewesen sein. Vor allem aber sind keine weiteren beispiele von synkopierten superlativformen nachweisbar.

Zu Schipper § 33 [S 82]: **Verschmelzung des -(e)st in der 2. sg.**

Schipper hätte hier den phonetischen grundbedingungen mehr beachtung schenken können: nach vokalisch auslautendem verbalstamm wird sich die synkope leichter einstellen (*knowest*) als nach konsonantischem auslaut (*hol | dest*), wie das auch die beispiele S 82 beweisen: es findet sich nämlich unter den für vollmessung gegebenen belegen kaum éin vokalisch auslautendes verb. Sh's eigengebrauch steht mit unserer beobachtung in vollkommenem einklang.

I. Bei vokalischem stammauslaut ist v e r s c h m e l z u n g nicht selten.

Thou knówest what a thíng is Póverty, R&H 473.

---

[1]) im *Archiv* CIII 319².

[2]) p. 26 u. abh.

ebenso beim gleichen verb *QMab* III 16; 17; *L&C* I 43, 7; III 9, 6; *R&H* 482; *Prom*[1]) II 4, 111; III 4, 36; *Cenci*[1]) I 3, 54; IV 4, 95; *Cycl* 124; *Charles* 2, 211 (*ow'st*); u. s.

bei *seest* Fug 3, 2; *Faust* 1, 34;

bei *sawest, drawest* Prom I, 646[2]); *Tasso* 25;

bei *sayest, mayest* L&C I 34, 3; *Prom* III 2, 1; *Cenci* III 1, 175; IV 4, 107; V 4, 155; *Triumph* 302; u. s.

bei *diest* WandJew III 21.

Dass aber vollmessung solcher formen des dichters ohr nicht weniger befriedigte als verschmelzung, lehrt uns neben den unten genannten fällen die aus dem ms. zu ersehende genesis des verses Prom I 412, der in seinen verschiedenen entwicklungsphasen *say/est*, dann *knowest*, und schliesslich *know/est* aufweist.[3]) Der beispiele für vollmessung ist legion.

Not thine. Thou knówest 'tís its doom to die

Witch Ded 2. 5;

beim gleichen verb *L&C* IX 19, 1; *R&H* 223; *Prom* I 138; 412; *MagProd* 1, 240; 2, 165;

bei *seest* HellProl 161;

bei *sawest, goest* Cycl 370; *Triumph* 295;

bei *sayest, payest* Charles 2, 168.

Einige fälle, wie *QMab* VI, 214; *Prom* III, 4, 6; *Faust* 1, 59 (*knowest*); *Charles* 1, 88; *Faust* 2, 378 (*seest*), *Hellas* 738; 740 (*sayest*) sind nicht ganz beweiskräftig, da besondere umstände vorliegen (geteilte rede u. a.).

II. Bei konsonantischem stammauslaut ist vollmessung die norm. Citieren wir darum nur einige der selteneren beispiele von synkopiertem gebrauch.

Cannot be free and háppy: heárest thou nót QMab III 27, ebenso *think'st* III 118, *becam'st* VI, 79; *heardst, regardst* [sic] VI, 131; 216. [4, 44

That thoú bring'st other news than a just pardon Cenci V

---

[1]) Auf die belegstellen aus *Prom* und *Cenci* ist besonderer wert zu legen, da uns für ersteren, wie erwähnt, ein originalms. zugänglich gemacht worden ist, und von den *Cenci* zwei vom autor selbst revidierte ausgaben erschienen. vgl. Form II 2.

[2]) Lesart nach dem ms., *Archiv* CIII 325 u. CII 314.

[3]) ebda. CII 307.

And fear'st thou, and fear'st thou?
and see'st thou, and hear'st thou? Fug 3, 1.

Interessanter sind die fälle, in denen vollmessung und synkope in nächster umgebung gebraucht sind:

Thou táintest áll thou lóokest upón! QMab VI 73
Silently tákëst thine ethereal way,
And with surpassing glory dimm'st each ray
Twinkling amid the dark blue depths of Heaven, —
Unlike the fire thou beárëst, soón shalt thou Balloon.

So *think'st* Prom I 483 nach *thinkëst* 475. Dass Sh die elision als ungewöhnlich empfand, möchte man aus gewissen versen schliessen wie

Thou lóvest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 80,

wo der halt der interpunktion und der schwache ton der folgenden konjunktion eine zusammenziehung des verbs nahegelegt hätten; ähnlich

Then, when thou speákest óf mè, never say J&M 500.

Es findet sich sogar ein fall, in welchem zur erzielung eines reimes ein accent auf die endung geworfen ist: *thoú lòvést: drést* Rarely 25. Unsicher liegen die verhältnisse in *Prom* II 5, 36; III 1, 63; *Charles* 1, 116. In der schreibung ist die elision nur selten angedeutet, mithin Forman's änderungen samt note II 212 unnötig.

Zu Schipper § 34 [S 84]: **-th 3. sg.**

Der verbalendung *-th* bedient sich unser dichter im allgemeinen sehr selten, fast nur bei hilfsverben wie *hath* (*QMab* I 9; 75; 184; *Adon* 39, 2 u. s. w.), *doth* (*OLib* 6, 15 u. s. w.); bei hauptverben fast nur in der ersten periode, so in *VC goeth, saith,* ungemein häufig in *QMab,* dem prophetischen prophezeiungston des werkes sehr entsprechend, z. b.

That springëth in the morn
And perishéth ere noon II 228,

ebenso *chaseth, converteth, defileth, fulfilleth* u. s. w. In späteren werken ist diese endung bei hauptverben selten anzutreffen (*adoreth* Prom II 3, 17; *giveth* Charles I 30 etc.). Beachtung verdienen die fälle gemischten gebrauches in nächster nachbarschaft

But as love changes what it lovēth not J&M 471, vgl. auch QMab III 199 ff.

Zu Schipper § 35 [S 86]: **-ëd im praeteritum.**

Den notbehelf einer vollmessung der praeteritumsendung hat Sh sich nur selten gestattet. Dem bei S 86 angeführten beispiel

He felt a solemn awe and dread
As he the chapel enteréd WandJew I 88

wären noch zwei stellen anzureihen, in denen die vollmessung ebenfalls ziemlich lahmen effekt macht: *wildered seemëd she* L&C V 26, 8 und *The charioteers of Arctos wheelëd round* R&H 1303. Dagegen ist an der stelle *PBell* V 10, 2 (*stirred*) fehlen des auftaktes anzunehmen.

Zu Schipper § 36 [S 88]: **-ëd im particip.**

Ungemein häufig benützt unser autor gelängte perfektpartizipien, von denen freilich der grössere bruchteil mehr oder minder deutlich in adjektivischer verwendung auftritt. So schon in der berühmten apostrophe

Earth, ocean, air, belovëd [1]) *brotherhood* Alast 1.

Zweifellos sind solche vollmessungen ein ausgezeichneter metrischer behelf und wahrscheinlich aus keinem anderen grunde gebraucht worden, wiewohl sich nicht leugnen lässt, dass in gewissen verbindungen die konsonantenhäufung zur tönenden aussprache der endsilbe drängte, vgl. *knarled roots* Alast (lautfolge rldr), *accursed son* Cenci u. s. (lautfolge rsts), *clenched teeth* PBell (lautfolge nt/tt). Eines von Sh's lieblingswörtern *winged* tritt fast immer in gelängter form auf, so dreimal in der *OLib*; einsilbig nur *Prom* III 3, 92; *LettGisb* 177; vgl. auch *linkëd* L&C Ded 5, 5; *Prom* II 1, 60; IV 394 zu *link'd* L&C XII 7, 1. *hornëd* [2]) als epitheton des mondes findet

[1]) In den editionen der witwe Sh noch *beloved* gedruckt. Die setzung eines zeichens (gewöhnlich wird der gravis hierzu verwandt) war nötig, da der dichter auch in ungelängten Formen das *e* durchgängig schrieb, s. Form I 22.

[2]) Dieses endungs-*ëd* hat natürlich, streng genommen, ganz anderen ursprung.

sich öfter (*QMab* I 257; *Alast* 602); überhaupt scheinen nasale konsonanten die vollmessung der endung zu begünstigen, vgl. *armëd RdH* 630; *MaskAn* 80; *OLib* 15, 15; *plumëd seraph*, *scornëd load, thronëd state, reinëd shell, thunder-zonëd winds, feignëd sighs*, u. a. In manchen formen, wie *chafëd, veilëd, leaguëd, beakëd, voicëd, fleecëd, mouthëd, loathëd* u. a. ist die wirkung ziemlich lahm, weil der stammauslaut zu einfacher, d. h. zu wenig sonorer natur ist, ähnlich bei vokalischem auslaut *renewëd* (*Adon* 19, 9).

Mehr als zweisilbige partizipien[1]) erhalten oft einen nebenton auf der endsilbe, um einen reim zu ermöglichen, vgl. *lies fállen and vánquishéd* (: *dead*) Prom I 311; *Speak, what doór is ópenéd* (: *bed*) Cycl 504; auch, um im versinnern eine hebung zu tragen: *bástionéd* Hellas 775.

Anm. *Hellas* 466 hat statt *Repulsëd* zu stehen *Repulse is*, s. Forman im Appendix IV 572.

Zu Schipper § 37 [S 90]: **-en der starken Participia.**

Unter allen kapiteln der silbenmessung lässt das vorliegende bei Schipper die sonstige gründlichkeit der durcharbeitung schmerzlich vermissen. Bez. Sh's gebrauch darf konstatiert werden, dass dieser dichter starke partizipformen gern kurz misst, sei es vermittelst elision des endungs-*e* (*fall'n, ris'n*) oder durch verschleifung (*taken, given*).

I. Elision des endungs-*e*.

a) Nach stammauslautendem *l*, recht häufig in *fallen, swollen, stolen*, vgl. die soeben angezogene stelle aus *Prom*, sowie 26 weitere fälle einsilbiger verwendung von *fallen*, denen nur 7 von vollmessung gegenüberstehen. Diese letzteren sind

Where stood Jerusalem, the fállen tówers Alast 110, ebso. 574

O'er Falsehood's fállen státe ONaples 95,

---

[1]) Abgesehen wurde natürlich hier, wie überall, von solchen fällen, in denen der auslaut des verbalstammes ein dental ist, vgl. *Epips* 325: 330; *Witch* 11, 8; *PBell* III, 5. 2 und unzählige andere.

ferner *L&C* V 20, 7; 29, 3; *Cenci* IV 4, 75; *Oed* I 43.[1]) Nicht beweiskräftig ist der vers

Of a fallen palace. — Mother, let not aught Prom I 218.

welchen Mayor [2]) mit doppeltem auftakt, also doppelsilbigem *fallen* liest. Dass aber eine metrische (wenn auch nicht dynamische!) hebung auf den artikel fällt, darf bei Sh nicht überraschen.

Für *swollen* einige beispiele:

Pining with famine, swoln with luxury QMab V 161

Swollen with rage, strength and éffort . . . VisSea 144,

ebenso *WandJew* IV 35; *L&C* I 9, 6; III 13, 9; VII 3, 6; *Charles* 4, 16. Einer vollmessung dieser partizipform bin ich nicht begegnet.

Stolen findet sich fast ausnahmslos in einsilbiger messung:

Whose spells have stólen my spírit as I slept Prom II 1, 101.

ebenso *L&C* IX 8, 5; *Cycl* 422 (?); *HMerc* 32, 5; *PBell* VI 21, 3. Die drei ausnahmen, die ich bemerkt habe, finden sich *HMerc* 33, 4 (*sto/len* in unmittelbarer nähe eines zusammengezogenen *stol'n*), *Frg 'People Engl'* 14 und *BSerch* 81.

Hinsichtlich der orthographie lässt sich ganz deutlich ein wandel in Sh's gebrauchsweise verfolgen: die kontrahierten formen *fall'n, swoln* finden sich (mit einer ausnahme) nur in werken der früheren periode (*WandJew, QMab, L&C*: in letzterem stehen 2 *fall'n* 6 *fallen* und 2 *swoln* 1 *swollen* gegenüber).

b) Nach stammauslautendem *s* (*z*), ein bei S 91 überhaupt nicht erwähnter fall.

Einleitenderweise sei darauf hingewiesen, dass die lautverbindung vokal + dentale spirans + nasal durchgängig einsilbig gemessen wird. Dies dünkt mich einer namentlichen erwähnung wert, da die sonantische natur des nasals zu silbenbildender wirkung hinneigt. Es sind aber die häufigen sub-

---

[1]) Für einige, aber keineswegs alle stellen trifft zu, dass die part. form adjektivisch verwendet ist.

[2]) l. c., p. 235.

stantivendungen *-asm*, *-ism* durchweg, und selbst auf kosten der harmonie des verses, nur éinsilbig[1]) anzutreffen:

And twilight phántasms, ánd deèp noonday thought Alast 40
Of Báptisms, Sunday-schools, and Graves PBell VI 32, 2
One chásm of heáven smiles, líke the eye of Love LettGisb 127.

Zweifellos spielt hier auch die historische entwicklung jener wörter eine rolle, indem sie uns jene zahlreichen mittelalterlichen nebenformen *abymes, sophymes* vorführt.

Wörter wie *prison* finden sich aus demselben grunde meist einsilbig (mit elidiertem *o*) verwendet, *measure* und *pleasure* mitunter, vgl.

A deéper príson and heávier chains did find L&C II 6, 5; IX 10, 3; Prom III 4, 164; OLib 3, 4; LettGisb 179; Cenci V 2, 21; Charles 3, 6 (*prisoner*) u. a.
And meásureless ócean may declare as soon Alast 509
For the violet páths of pleásure. This Chárles the First Charles 1, 46.

In übereinstimmung hiermit steht die thatsache, dass die partizipien [*risen* und namentlich] *frozen* und *chosen* häufig in der geltung einer einzigen verssilbe auftreten. Für *risen* ist mir allerdings nur 1 beispiel gegenwärtig (*L&C* III 18, 8), welchem im gleichen werk drei ausnahmen gegenüberstehen (VI 5, 3; IX 7, 4 u. 8, 2), für *frozen* und *chosen* hingegen sind die zusammenziehungen nicht selten, vgl. *Frózen upón December's bough* LEug 44, ein beispiel, aus dem wir entnehmen dürfen, dass die vollmessung dem dichter nicht natürlicher klang, weil er ebenso leicht mit *on* hätte weiterfahren können. Weitere beispiele sind *HellProl* 4, wahrscheinlich *Prom* I 828 und vielleicht auch *TwoSpir* 34; für *chosen:*

Chosen to my honour, with impunity QMab VII 115
And yoú have chósen your lót — your fame must be L&C XI 21, 3
Thy sister, thy companion, thíne own chósen one Prom II 5, 33

---

[1]) Höchstens *Hellas* 893 könnte als ausnahme gelten (*spásms*).

Has chósen. — But I' my languid limbs will fling
SMoschus 12, wegen der pause bemerkenswert.

II. Verschleifung der Endung.

a) Nach stammauslautendem *k* oder *t*.

Dass druckformen wie *ta'en* (mit ausgestossenem mittelkonsonanten) ein faktisches bild der aussprache geben — wie man nach S 91 meinen könnte —, vermag ich nicht zu glauben; ich sehe vielmehr in dem apostroph hier ebenso wie in den druckformen *t'untie* etc. lediglich einen wegweiser zur richtigen skansion. Die form *ta'en* findet sich éinmal selbst bei Sh (*Oed* II 1, 137), im gleichen werk I 147 kommt aber auch *taken* [so, aber verschleift] vor. Ausserdem begegnet die verschleifung bei *shaken* zweimal (*Prom* II 3, 42; IV 509) und bei *broken* zweimal (*Prom* III 4, 185; *PAthan* II 4, 18, hier in der cäsur:

The strong have bróken — yet whére shall any seek.)

Erinnern wir uns, dass schon vater Chaucer solche formen (bei ihm zählen natürlich auch viele infinitive hierher) kurz gemessen hat, und zwar nicht so selten als Schipper Altengl. Metrik p. 471 meint. Ein besseres beispiel als das daselbst citierte wäre *To wréken his íre* CantTales B 3787 (vielleicht *to wréke his ire?*).

Für partizipien mit dentalem stammauslaut fand ich einen einzigen beleg von verschleifung in *wrítten a sónnet* Tasso 6.

b) Nach stammauslautendem *v*.

Wie auch beim substantiv, erleichtert in partizipformen der halbvokalische stammauslaut *v* die verschleifung ungemein.

α) nach kurzem stammvokal (*given, driven, riven*) ist die verschleifung regel. Die ausnahmen sind zu zählen, es sind *WandJew* III 8; IV 143; *QMab* V 111; *Cenci* II 2, 45; *Cycl* 104; *HMerc* 17, 1; *Evening* 2, 5; [*Faust* 1, 39; 45; 102] und wenige andere.

β) nach langem stammvokal (*woven, cloven; paven, graven*) überwiegen hingegen die fälle voller messung. In *L&C* beispielsweise zähle ich nur sechs fälle verschleiften gebrauches, denen elf vollmessungen gegenüber stehen. Weitere belege

für kurzmessung sind: *Sunset* 35; *LEug* 86; *Prom* I 55; 85; 433[1]); II 3, 34; 4, 121; 5, 22; *OLib* 11, 12; 13, 4; *Triumph* 340; *Witch* 16, 4, letztere stelle *Had wóven from déw-beams* ist bedeutungsvoll, weil in einer späteren abschrift des gedichts die (aus sprachlichen oder metrischen erwägungen?) geänderte lesart *Wore oút of dew-beams* erscheint.[2])

Eine graphische andeutung der verschleifung findet sich nur im *Prom*-ms., woselbst II 3, 34 die seltsame form *clov'en* zu lesen ist.

Obigen 12 fällen verschleiften gebrauches stehen 33 fälle von vollmessung gegenüber, wobei die beiden stellen *Alast* 445, über deren lesung die ansichten geteilt sind[3]), und *Prom* IV 355 nicht mitgezählt wurden: letzterer vers endigte in Sh's originalausgabe *clóven by thúnderball*, während Mrs Sh späterhin einen artikel einsetzte, welcher verschleifung des *cloven* veranlasste.

Zu Schipper § 40 [S 95]: **Synizesen i͡a etc.**

In den folgenden endungen ist die verschleifung regel, weshalb die ausnahmen sämtlich namhaft gemacht worden sind.

ia, bes. in eigennamen wie *Utopia* (J&M), *Lucretia, Andrea, Galeaz* (Cenci), *Urania* (Adon), *India* (versende! UnfDr 123), *Nauplia, Genoa* (Hellas), *Padua* (LEug 236). Eine ausnahme *Naupli|a* Hellas 546 ist durch die taktumstellung nahegelegt; der vers *J&M* 3 wahrscheinlich als *Of Adri͡a tówards Vénice* etc. zu lesen. — Für den versschluss ist natürlich die vollmessung norm:

Now get thee from my síght. — Here, A'ndreá
Cenci I 3, 168

To talk with Beatrice ánd Lucrétiá ebda. III 2, 73; IV 1, 100; V 2, 16, verschleift dagegen in der gleichen stellung am versschluss 29;

ferner: *Cerauni|a* u. a. Hellas 267; 547; vgl. auch *Adon* 2, 3 zu 4, 2; und 22, 5 zu 23, 6!

---

[1]) Dieser vers — *Had clóven to the roóts yon huge snow-loaded cedar* — ist also keineswegs als (unregelmässiger) alexandriner zu lesen.

[2]) s. Form III 250.

[3]) Das genauere s. *sub* ‚Cäsur'.

-io, in eigennamen wie *Marzio, Olimpio, Antioch*, gattungsnamen wie *embryo* (UnfDr 178). Die beiden ersteren finden sich in *Cenci* in der versmitte durchweg verschleift, am ende aber in gleichviel fällen voll und kurz gemessen. In ähnlicher weise tritt *Antioch* in der ersten scene des *MagProd* meist in zweisilbiger geltung auf (davon zweimal am versende!), dreisilbig nur 1 mal (am versende).

-iad, -iote u. ä. in eigennamen wie *Oread, Nereids, Hydriote;* ausserdem in *myriad, chariot* (am versausgang vollgemessen zb. *Charles* 1, 138); von verben: *satiate* (*W&N* 5, *Prom* II 3, 35).

-ian, in eigennamen wie *Austrian, Indian, Cyprian* etc., gattungsnamen wie *meridian*. erfährt die gleiche behandlung, dh. versschluss begünstigt vollmessung, zb. *LEug* 248; *MagProd* 2, 76; 3, 21 (hingegen 1, 236 mit weiblichem versausgang:

Two lives, the honour óf their coúntry? — Cýprian!)

Wegen ihrer seltenheit bemerkenswert sind vollmessungen im versinnern, wie zb. *Phrýgián Olýmpus* Hellas 281. [1])

-ion als endung appellativer substantiva ist, auch am versschluss, fast nie vollgemessen. Ich habe nur sehr wenige ausnahmen gefunden, an denen betonung der endsilbe zu reimzwecken erforderlich war:

Who built their pride on its oblívión (: done) L&C IX 31, 7
Of sound, shook forth the dúll oblívión (: zone) W&N 37
We hear: thy words waken Oblívión (: *on*) Prom IV 543.

Zwei weitere fälle sind zweifelhafter natur:

Now crúmbling to oblivion QMab I 167
Oh! wóuld that I could claim exemption UnfDr 47.

In eigennamen wie *Geryon, Albion* tritt vollmessung am versschluss recht wohl ein: *O'f the sóngs of A'lbión* LEug 175.

-iant in adjektiven, ebenso **-ience, -uance** in substantiven wie *influence, obedience, continuance* werden regelmässig ver-

[1]) Man nehme solche stellen aus *Hellas*, die zum belege von seltenen ausnahmen dienen, mit einiger vorsicht auf. Wie uns unsere studien überzeugt haben, ist die versbehandlung in diesem rasch hingeworfenen drama sehr lax; vgl. des autors vorrede sowie die briefstelle an die Gisbornes: "*It was written without much care*".

schleift gemessen, vgl. von zahllosen beispielen *QMab* I 114; *MBlanc* 38 *(influencings)*; *Cenci* IV 2, 33; *Adon* 46, 2; *Mag Prod* 1, 170; *obedience* sogar am versschluss verschleift *QMab* III 177, dagegen wie natürlich vollgemessen *Cenci* I 3, 148. An ausnahmen im versinnern notierte ich nur

Have drawn all-ìnfluencing vírtue, pass QMab VI 188
Must have been thús inflúenced bý his voice
MagProd 1, 165.

-ious, -uous, die häufigen adjektivendungen, werden regelmässig zusammengezogen wie in *various* HIntB 1, 13; *continuous* Prom II 3, 35; *impetuous* OWWind 5, 6; *interfluous, circumfluous* W&X 4, 19. Vollmessung am versende: *vírtuoús* QM IX 85; *in fáct victórioús* MagProd 2, 135.

Die gleiche behandlung erfahren auch alle weiteren wortendungen: **-ier** im komparativ, **-iest** im superlativ der adjektiva, **-iast, -eist** in substantiven (*enthusiast* QMab I, 49; *atheist* QMab VII 2; L&C X 45, 8; XII 12, 8; 29, 4; 30, 4). Vollmessungen am versende werden häufig sein, mir ist nur 1 beispiel gegenwärtig:

Even whére its inmost depths were gloómiést
PAthan II 2, 53.

-ial, -ual in adjektiven etc. (*mutual* Prom II 4, 57; III 3, 129; Cycl 237); am versende *memori|als* Alast 121. Der eigenname *Ariel* tritt in *Guitar* 6 mal in zweisilbiger, 1 mal, am versende, in dreisilbiger messung auf.

-ior, -ier, vgl. stellen wie *LettGisb* 207; *Adon* 12, 7; *Hellas* 176; *Evening* 20 zu *Líke a líving méteór* Guitar 22, u. ä., sicherlich auch

Flashing incéssant méteórs QMab I 236.

-ius in *Prometheus* und in dem selten vorkommenden *genius*. **-ii** in dessen häufig verwendetem plural *genii*, so *QMab* I 53; VI 84; *ΔΑΚΡΥΣΙ*[1] 2; *Prom* I 42; II 3, 6; *MagProd* 1, 167; 2, 110 (hier *genius* am versende).

Reihen wir an dieser stelle noch die germanische participendung **-ing** an, welche mit dem vokalischen auslaut

[1]) Wie eine ew'ge krankheit erbt sich der einfältige fehler *ΔΑΚΡΥΕΙ* in den ausgaben fort.

eines paroxytonons in ungemein häufigen fällen eine schöne synizese ergibt, nämlich in formen wie *varying, pitying, eddying, fancying, frenzying, burying, — echoing, following, sorrowing, harrowing — issuing.* Beispiele finden sich in überfülle.

Ähnliches ist für die adjektivendung **-y** nach vokalischem stammauslaut zu bemerken, in *arrowy, billowy, sinewy* und namentlich in dem sehr häufigen *shadowy.* vgl. *WandJew* IV 145; *L&C* I 21, 4: 13, 7; *Alast* 294 u. v. a.

Ich schliesse hier das adjektiv **aery** an, welches — im gegensatz zu dem stammverwandten *aërial* — nur mit synizese seiner anfangsvokale verwendet ist, vgl. *Alast* 232, *MarDream* 113; *J&M* 68; *Witch* 54, 2; *Adon* 24, 3 u. v. a.

Zu Schipper § 41 [S 100]: **y-Synizesen in 2 wörtern.**

Verschleifung zwischen kurzvokalischem auslaut und anlaut (*many͡ a*) ist in Sh's versen ungemein häufig zu beobachten. Wollte man, wie S 101 befürwortet, in fällen wie den nachher aufzuzählenden die lizenz der doppelten senkung annehmen, so würde man zu dem überraschenden resultat kommen, dass unter Sh's regelmässig bewegten versen wenig reingebaute zu finden wären.

Für die verbindung *many a* führe ich einige (meist wegen ihrer accentlage) beachtenswerte beispiele an:

My frame: o'er mány a dále and mány a moor
L&C IV 32, 6

Was spread beneáth màny á dark cypress tree V 54, 5

Màny á wide waste and tangled wilderness Alast 78;
s. auch ONaples 12 u. a.[1])

Sonstige beispiele für den typus **ỹ + a**

The wreaths of stony myrtle, ivy and pine ONaples 17
ebenso *pity and love* Cenci V 2, 129

Like Cyclopses in Vulcan's sooty abysm Witch 75, 4.

Bemerkenswert ist noch die kühne verschleifung über eine pause hinweg in

Of glory͡, arise, a spirit of keen joy Prom I 158.

---

[1]) Ein zweifelhafter fall ist *Witch* 49, 8, welcher — schulmässig skandiert — ergibt *And hánging crágs, màný a cóve and bay.* Ich neige jedoch der annahme fehlender senkung nach der cäsur zu.

ӯ + ĕ, u:

The ármy encámped upon the Cydaris Hellas 606

If equal in their power, and ónly unéqual

MagProd 1, 186

ӯ + 'o:

A city of death, distinct with many a tower MBlanc 105

ӯ + ĭ:

A dome of thin and ópen ívory inlaíd Witch 53, 4.[1])

Von grösserer freiheit legt die synizese mit langem (in der aussprache dann und wann gekürztem) ӯ zeugnis ab, wofür ich 6 fälle notiert habe:

Less sháres thy etérnal breath QMab I 247

It was more hard to turn my unpractised cheek

L&C II 39, 7

Are dead, indeéd, my adórëd Nightingale Epips 10[2]), ferner *Prom* IV 346 (*my imperial mountains*), *Oed* I 203 (*my accomplished daughter*), *Faust* 2, 218 (*my authority*).

Hierher ist wohl auch die sehr freie verbindung **a + o** zu zählen, welche in dem vers

And has beat back the pacha of Negropont Hellas 565

zu bemerken ist.

Zu Schipper § 42 [S 104]: **Synizesen mit the, to etc.**

I. Verschleifungen mit dem artikel *the*. Einige charakteristische fälle seien angezogen:

The͡ unénvied light of hope; the͡ etérnal law Epips 185, *the Æólian music* Prom II 1, 26; *scórn of the embálmer* VisSea 63; *the oríginal gulf* Prom I 820; *ón the horízon's verge* Alast 603, die gleiche verbindung L&C I 47, 8; J&M 54 u. ö.[3]); *And the inarticulate people* Prom I 183. Phonetisch anfechtbar, weil nicht rein vokalischer natur, sind synizesen wie *the͡ uniform* Alast 526; *the͡ harmonious* Prom II 4, 75.

---

[1]) Diesen vers liest Mayor p. 252 als alexandriner, da er die verschleifung in *ivory* übersieht. Letztere wird durch *L&C* I 51, 3; V 49, 5 u. a. stellen bestätigt.

[2]) wo Forman mit taktumstellung *my ádòr'd* zu lesen scheint.

[3]) Gleichwohl *of thé/horízon* L&C II 10, 5; OWWind 2, 8; Sum Wint 5; MagProd 1, 16 u. ö.

Das bestreben, die verschleifung graphisch anzudeuten, wie es sich bei den poeten des 17. und 18. jahrh. und unter Sh's vorbildern namentlich bei Milton und Southey verfolgen lässt, ist bes. in den jugendgedichten zu beobachten (VC: *th' autumnal ground, t' other;* auch *th' intense, th' unwilling* Adon 20, 8; 43, 6). Dasselbe hat aber einige male zu unnötiger stenographie [1]) verführt, so *Prom* II 5, 35; *LettGisb* 235; *Ginerra* 131, wo geschrieben steht *i'the air, i' the Indian air, i' the instant.* Es liegt hier verwechslung mit der konsonantischen verschleifung des artikels vor, worüber wir später zu handeln haben.

Dass übrigens Sh die verschleifung trotz entstehenden hiatus und unvorteilhafter lage des accents unterliess, wo der takt des verses eine vollgemessene silbe erheischte, geht aus folgenden beispielen zur genüge hervor:

The | óutcast, thé | abándoned, thé | alóne Prom II 4, 105
From the | unravelled hopes of Giacomo Cenci II 2, 145
With the | ùnintermitted blood, which there Epips 98.

Beachte auch einige fälle von wechselndem gebrauch in direkter aufeinanderfolge

Which ever from the͡ oppressed to the | oppressor flow L&C VIII 15, 9
Of the͡ intertexture of the | atmosphere Witch 52, 7.

II. Verschleifungen mit *to,* und zwar

a) vor dem infinitiv, sehr häufig in der verbindung *to͡ have* [2]), sonst in *to attain, to impugn* MagProd 1, 163; 176 usw. Wechselnd:

A pówer to͡ infect and tó | infést PBell VII 17.

b) vor dem nomen oder pronomen:

And yoú to oblívion! — More he would have said Hellas 451
Made knówn to him, whére he dwells in a sea-cavern 163.

---

[1]) Häufig werden wir die thatsache zu beobachten haben, dass Sh's niederschrift seiner eigenen absicht nicht völlig entsprach. Die erwähnten ungenauen schreibungen sind übrigens in der englischen literatur durchgängig zu beobachten.

[2]) Fraglich ob in *PBell* VI 32, 4, wo Rossetti emendation vorschlug.

Andere fälle von synizese mit auslautendem *o*-laut: *in the shádow of ére* L&C VI 19, 9; zweifelhaft in *Prom* II 4, 114, einem umstrittenen vers, über den wir noch des genaueren handeln werden; und *Ha! what do I hear?* Oed I 218, weil hier (in einem überdies wenig abgerundeten stück) geteilte rede vorliegt.

III. Verschleifungen mit *he* finden sich namentlich in der verbindung *he͡ had* (zb. *HMerc* 39, 4).

Da die besprochenen synizesen fast ausnahmslos rein vokalischer natur sind, so beeinträchtigen sie den wohlklang eines verses in keiner weise; und wenn Sh von dieser lizenz auch reichlich gebrauch macht, so missbraucht er sie doch nicht durch häufung der zusammenziehungen. Dem in dieser beziehung unangenehm auffallenden Shakspere(?)'schen

She will not stick to róund me͡ on the͡ éar PassPilg XVIII

lässt sich aus Sh höchstens der vers *OLib* 8, 2 an die seite stellen

Or píny prómontóry͡ of the͡ Arctic main.

Zu Schipper § 43 [S 104]: **Tonlose r-haltige silben.**

Es genüge auch hier, die behandlung der am häufigsten vorkommenden lautgruppen durch wenige treffende beispiele zu illustrieren.

1. Substantiva der endung **-erer** u. ä. Absolute synkope[1]) ist in dem worte *murderer* éinmal zu konstatieren, nämlich in dem (anapästischen) vers

The múrderers and córse of her ónly chíld R&H 877.

In allen übrigen fällen liegt einfache verschleifung vor, so in den wörtern *murderer, injurer, torturer* (Cenci passim), *conqueror, wanderer* usw. An der versschlussstelle ist selbstverständlich die vollmessung das normale, so

That kills, and none dare name the múrderér Cenci I 3, 98.

---

[1]) Für die erforschung derartiger verserscheinungen ist grösste sorgfalt notwendig. Wenn zb. König, Der Vers in Shakspere's Dramen p. 20f. in wörtern wie *mutiny, estimate, desolate* „synkope" annimmt, so ist er in die falle einer bedauernswerten begriffsverwechslung geraten. Überhaupt, welches durcheinander auf dem feld metrischer terminologie!

An ausnahmen bemerke *víperous múrderér could crown* Adon 36, 2 (vielleicht. um die aufeinanderfolge zweier lautlich ähnlicher zusammenziehungen zu vermeiden?) und *some cónquerór's advánce* Triumph 112.

2. Adjektiva der endung **-erous, -orous, -urous.** Einige beispiele für verschleiften gebrauch (der elision sehr nahe kommend): *dangerous* Cenci I 3, 143; *murderous* II 2, 72; *numerous* L&C I 29, 4; *ponderous* Prom III 2, 15; *prosperous* L&C VI 54, 6; *treacherous* Alast 386; 474; *viperous* Adon 36, 2; *amorous* 3, 7; *odorous* Alast 5; *vaporous* Orpheus 79; *rapturous* L&C IV 17, 1; *sulphurous* MarDream 77. Vollmessungen im innern des verses sind selten: *dange | rous* Cenci II 2, 54; 111; PBell VI 12, 3; *odo | rous* HMerc 54, 7; *rapo | rous* Charles 3. 41.

3. Gleiche behandlung erfahren die adjektiva der endungen **-əral** *(funeral, pastoral, natural)* und **-erate** *(desperate)*.

4. Substantiva der endung **-ery, -ory, -ury.** Vollmessungen im versinnern sind (ausser in *QMab*, wo sich *míserý, móckerý, pénurý* sehr oft konstatieren lässt) selten und meist nur vor grösserer interpunktion (pause) zu finden, wie *O Slávery!* Hellas 676; *O Mémorý!* MagProd 2, 1, doch auch *mémorý of músic* HIntB 1, 10; *knáverý or cráft* HMerc 57, 2; *móckerý* Adon 35, 4; *mýsterý and terror* UnfDr. 74, ähnlich Triumph 213; u. ä. Unauffällig am versschluss, wie *sláverý* L&C IX 10, 2; *míserý* LEug 2 u. a.; nacheinander

How vain are such aspiring théories . . .
And that a want of that true théory still J&M 201, 203.

Das wort *victory* erscheint *OLib* 14. 4 voll gemessen, kurz darauf 15, 7 aber verschleift. Häufig bei Sh ist wiederholt gesetztes *Victory! Misery!*, das dann, unter dem einfluss des metrischen accentes, einmal voll und einmal kurz gemessen wird, vgl. die bekannten stellen aus *L&C* V, *Prom* und *Hellas*.

5. Wörter der endungen **-erent** und **-erence.**

Die auch hier giltige hauptregel wird gut illustriert durch die zeilen

Indifference that once hurt me, now is grown
Itsélf indifferént ToEdwWill 2, 2.

labyrinth, regelmässig verschleift, zb. *L&C* X 46, 8; *Matilda* 6; *Witch* 58, 7; 60, 5; *Faust* 2, 7, tritt im versinnern dreisilbig an 2 stellen auf: *lábyrinth of críme* QMab V 219 und *labyrínth of mány a tént* L&C V 3, 2.

6. Präsenspartizipien der endung **-ering.**

Formen wie *suffering, quivering, shivering, wandering, neighbouring; murmuring* in verschleifter messung begegnen uns allenthalben. Vollmessung am versschluss: *Alast* 249. Interessant ist die verschiedene behandlung in zwei aufeinanderfolgenden versen:

And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream Evening 4.

Sonstige ausnahmen sind

Of tameless tigers húngeríng for blood QMab IV 213
Múrmúring, whére is Doria? ONaples 110

und *thúnderíngs* MagProd 2, 138. Eine rückausnahme zur hauptregel bildet das beispiel

Or sweeping the hard floor, or mínisteríng Cycl 34.

Die hier zu grunde liegenden prosodischen verhältnisse lassen sich in kürze nicht wohl auseinander setzen, weshalb an diesem platze auf ihre darstellung verzichtet sei.

7. Eine besondere erwähnung verdient das seiner lautlichen struktur nach hieher gehörige wort *neigbourhood*, das in der that von Sh oft verschleift gebraucht wird, zb. *Cycl* 234.

Zu Schipper § 45 [S 106]: **Tonlose l- u. n-haltige silben.**

A. *l*-haltige nachsilben.

Hieher gehören zunächst adjektiva der endung **-ble** (*horrible* Prom I 445, dagegen *hórriblé* Hellas 592), namentlich aber die umfangreiche klasse der auf **-lous** endigenden adjektiva wie *marvellous, pendulous, perilous, populous, scandalous, tremulous*, die regelmässig in verschleifter messung auftreten. An bedeutungsvollen ausnahmen habe ich nur bemerkt *trémuloús as theý* Prom II 1, 85; *périloús impúnity* Cenci I 1, 6; *pópu-*

loús MagProd 2, 54. Bemerke auch *popular* verschleift Oed I 143, vollgemessen kurz vorher 138.

Hieran schliessen sich die adjektiva der endung **-late** wie *desolate* (Alast 234; L&C VII 35, 4; VIII 8, 9; IX 10, 5; X 26, 6). Auch *resolute* QMab III 153, *idolatrous* Charles 3, 13 und *delicate* seien hier angereiht (Prom II 2, 65; III 4, 6).

An bemerkenswerten vollmessungen (von versendstellen wie *L&C* V 25, 7; *J&M* 497 abgesehen) liegt vor *désoláte* QMab IV 107; ToHarrII 45; Prom I 828; *délicáte brief toúch* Mar 21, 5; Prom IV 372 (über diese stelle vgl. p. 9 u. abh.).

Erwähnung verdienen hier noch die substantive *pestilence*, *element*, *malice*, die — wahrscheinlich wegen der schwere ihrer endungen? — gewöhnlich auch im versinnern vollgemessen werden, vgl. für *pestilence* aus L&C die stellen VI 49, 1; 6; X 36, 2; 37, 4; 38, 1; XII 17, 2 u. v. a.; für *element* QMab I 115; Prom I 477; 689; 805; II 4, 40; 5, 19 usw.; Cenci III 1, 175; UnfDr 148 u. a.; für *malice* ist 1 fall von verschleifung auffällig: *málice and móckery* Charles 2, 389.[1]) In ähnlicher weise findet sich *colour* zusammengezogen in der cäsurstelle *Zucca* 9, 5.

B. Aus dem zweiten teil des S'schen paragraphen schälen wir zunächst

I. die nasalhaltigen nachsilben aus. Es gehören hieher

1. Adjektiva auf **-nous, -mous,** wie *mountainous* Alast 342, *multitudinous* (ungemein häufig!), *mutinous* Oed II 2, 67, *poisonous* (*arrows of its scorn* in der bekannten widmung der *QMab*; dann *L&C* III 28, 3; *Prom* I 175 u. s.); *venomous* L&C V strophe 5, 5; X 38, 4; Prom III 4, 37. Ausnahmen habe ich nur am versende bemerkt, u. zw. *multitúdinoús* InvMis 13, 2; Invit 65.

2. Adjektiva auf **-nate,** wie *fortunate*, *obstinate*, *passionate*, wofür belege zu finden *Alast* 26; 61; 77; *Prom* III 2, 23

---

[1]) Bei Forman 289, eine verhängnisvolle falschzählung, die sich durch mehr als hundert verse fortzieht.

u. s. Am versschluss *fórtunáte* J&M 575; ausnahme im versinnern nur *afféctionáte discourse* TaleSoc 6, 9.

3. Substantiva auf **-ny, -my.**

agony findet sich meist verschleift. Für *enemy* ist die vollmessung das gewöhnliche; verschleiften gebrauch habe ich nur notiert in *upón his énemy's heárt* L&C I 10, 9; ebda XI 15, 6; *énemy óf my Gód* Charles 3, 18. In dem worte *infamy* ist mir die zusammenziehung nur éinmal (in der cäsur) aufgefallen:

Of honour and of ínfamy; nór has study MagProd 1, 251.

Ähnlich das (phonetisch anders geartete) *remedy* Cycl 88.

4. In gleicher weise erscheint das substantiv *countenance* bei Sh in der regel vollsilbig gemessen, weshalb der ausnahmen erwähnung gethan sei: *L&C* V 38, 4; 44, 9: VIII 28, 9; XII 15, 5; *Prom* IV 220; *Hellas* 509.

II. Hier sind zwei *d*-haltige substantiva zu erwähnen, nämlich *adamant* und *medicine*. Ersteres habe ich éinmal verschleift gefunden *Cycl* 600 (*ádamant róck*), während *medicine* — auch in verbalem gebrauch — häufiger kurzgemessen auftritt, nämlich *Balloon* 1; *J&M* 355; *Witch* 17, 2 (*could médicine the sick soul*). Diesen fällen stehen die vollmessungen *J&M* 499 *which médicínes all paín* und *ToEdwWill* 2, 8 *its médicíne is teárs* gegenüber.

III. Zum Schluss komme ich noch auf die zahlreich verwendeten adjektiva der endungen **-i-ful** und **-i-less** zu sprechen. Bei letzteren (*pityless*) ist die verschleifung das gewöhnliche: *WandJew* I 289; *QMab* IV 30; 201; VII 211 u. s. Für *beautiful, merciful, plentiful* scheinen die fälle der vollmessung auch im versinnern zu überwiegen; doch ist des dichters standpunkt hier schwer zu präzisieren. Im *Prom* sind ausschliesslich vollmessungen anzutreffen: 10 *beaútifúl*, 1 *mércifúl*; in *L&C* 9 *beaútifúl*, 2 *mércifúl*.

Zu Schipper § 46 [S 108]: **Typus power, prayer.**

Ob es angeht, vokalverschmelzungen à la *tower* mit denjenigen à la *knowing* zusammenzustellen, erscheint mir mehr als fraglich. Ich wäre sogar geneigt, einsilbige messung der gruppe *-ower* als die etymologisch berechtigte norm anzusehen (*tower*

< *tour*), folglich die — ziemlich seltenen — vollmessungen dieser wörter als zerdehnungen aufzufassen, mit demselben recht, mit welchem man sie in dem gelängten *hour* annimmt. Zur erleichterung der übersicht seien auch hier kategorien aufgestellt.

1. Lautgruppe o͡w (au) + (ə) [*tower*].

Einige wenige beispiele mögen erwähnung finden, in denen die verschleifung selbst auf kosten des schönen rhythmus erfolgte:

Behold! Heaven lówers ùnder thy Father's frown Prom I 409
Satiate with sweét flowers. I' was wont to sleep II 1, 38
Or any pówer moùldíng my wretched lot Cenci V 4, 83
Cower ín their kingly dens — as I do now Hellas 358.

Ausnahmen (vollmessungen) sind in allen jugenddichtungen bis auf *Alast* nicht selten zu finden. Diese lizenz muss als unvollkommenheit von Sh's metrischer technik bezeichnet werden. In *QMab* [1]) sind 10 fälle nachweisbar, in denen wörter der vorliegenden lautgruppe doppelsilbig gemessen auftreten. Vom *Alast* an sehen wir jedoch deutlich, wie der dichter die vollmessung möglichst vermeidet. Forman's bemerkung zu *L&C* VIII 13, 3 [2]), die fragl. stelle beweise, dass Sh das wort *power* ebenso gern in zweisilbiger als einsilbiger geltung verwendet habe, ist mithin zum mindesten ungenau.

Vollmessungen in der eigentlich künstlerischen periode könnten also, wie gesagt, als zerdehnungen angesehen werden.

---

[1]) Ähnlich wie der abgeklärte Victor Hugo von den «*bêtises que je faisais avant ma naissance*» sprach, Lord Byron von seinem "*school-boy freak, unworthy praise or blame*", urteilte der reifere Sh hart von seiner *QMab*, auch in formellem betrachte; vgl. mehrere briefstellen zb. bei Form IV 548 f.

[2]) Der vers, wie er in der *Revolt of Islam*-fassung zu lesen ist, lautet

And as one Power rules both high and low.

Derselbe stellt eine spätere korrektur dar, bei welcher Sh für das ursprüngliche verb *governs*, sei es um die accentverschiebung zu umgehen, sei es um das vorausgehende verb emphatisch zu wiederholen, das einsilbige *rules* einsetzte und dabei eine silbe übersah. Für die erkenntnis irgend eines prosodischen prinzips unseres dichters ist das beispiel so gut wie bedeutungslos.

Der fälle sind nicht allzu viele, und bes. sei darauf hingewiesen, dass die vollmessung hier recht oft durch eine redepause unterstützt wird oder vielmehr: durch eine solche veranlasst worden ist [1]), wie in

Their own cóld pówers. Art and eloquence Alast 710
Her pówer; — they, even like a thunder gust
L&C IV 20, 7
Pursed in the bówels: ánd while this was done HMerc 20, 7
Round the evening tówer, ánd the young stars glance
Epips 531
The flówers, ánd thou measurest the stars Hellas 743.

Weitere fälle von vollmessung ohne interpunktionspause sind *W&N* 48; *L&C* IV 16, 4; VIII 10, 2; *Cycl* 646, 649; *HMerc* 16, 3; *Matilda* 11; 26; 41 [2]); 46; *Quest* 3, 7; *Rem* 3, 4; *Charles* 2, 4 (?); *Zucca* 9, 3; *Triumph* 65.

Bemerkenswert ist die verschiedenartige behandlung in dicht aufeinander folgenden zeilen wie

All pówer — aye, the ghost, the dream, the shade
Of pówer, — lust, fálsehood, háte, and pride, and folly
L&C VIII 10, 2

2. Lautgruppe **ay, oy** + (ə) [*prayer, voyage*].

An seltenen wörtern und wortformen finden sich *a voyager tó some distant land* QMab IX 60; *thou voyagest tó thine home* Alast 281; *voyaging cloúdlike* Prom I 688; *layers of fát* Oed I 6; *the pále betrayer — he thén* etc. Ginevra 94. Ausnahmen *voy | age* bemerke *QMab* IX 174; *LEug* 4.

3. Lautgruppe **ī** + vokal [*violet*].

Die quantität der endsilbe scheint hier nicht ganz ohne einfluss zu sein; denn während wörter ganz schwacher nachsilbe wie *vial, trial* in fast allen fällen verschleift erscheinen, werden die gleichen silben in *violence, triumph* häufiger voll gemessen. Vgl. *vial* ohne ausnahme (*Witch* 17, 6; 20, 5); *violet* mit wenigen ausnahmen (*Prom* IV 197; *UnfDr* 82). Hiegegen erscheinen *violent, violence, violate* in der mehrzahl der fälle voll gemessen: *TaleSoc* 5, 4; *QMab* VI, 129; *L&C*

---

[1]) Vgl. hierüber auch *sub* ‚Fehlende silben' im zweiten kapitel.

[2]) Hier notwendig wegen der gegenüberstellung *flówer áfter flówer.*

IX 20, 8; *OLib* 2, 13 *(their violáted núrse)*; *Epips* 399 (versschluss); *Hellas* 951; *Ginevra* 58; während verschleifung nur vorliegt in *WJewSol (violent fáte)*, *Cenci* III 1, 77 *(a violent týrant)*.

In ähnlicher weise verhalten sich die kurzmessungen in *trial* J&M 472 (ende eines abschnitts!); Oed II 1, 171; 2, 71 zu den vollmessungen in *triumph* QMab VI 61; 110; VII 11; Prom I 10; IV 319 u. v. a. Rückausnahme nur *Of the tríumph of A'narchy* MaskAn 14, 4.

Umgekehrt ist es vielleicht die sonantische natur der endsilbe, die in *diamond, hyacinth* zur verschleifung der ersten silben drängt, vgl. *Alast* 91; *L&C* I 52, 3; V 50, 9; *Prom* III 1, 16; *OLib* 5, 11 *(diamond)* — *Prom* II 1, 140; *Epips* 83 *(hyacinth)*. Vollmessung findet sich nur in

To Phœbus was not Hýacinth so dear Adon 16, 5.

Das wort *diadem* ist nur dreisilbig zu bemerken: *Hellas* 835; *Triumph* 132 (hier aber am versschluss). Den stamm *quiet* treffen wir recht oft vollgemessen an, zb. in den versen *L&C* XII 7, 5: *LettGisb* 128; *OLib* 6, 3; *Rarely* 7, 3; *UnfDr* 106; *ToEdwWill* 6, 2, welchen kurzmessung nur in *Ginevra* 103 *an hoúr of quíet and rést* gegenübersteht. Hier sei auch des wortes *piety* gedacht (*Oed* I 331).

Die wörter *crier, liar* folgen der hauptregel: *L&C* X 41, 1; *Oed* I 132; vollmessung ebda 366.

4. Lautgruppe ē (i), ō (ou) + vokal [*real. poesy*].

Wenige fälle von verschleifungen:

Fórms more réal than líving man Prom I 748;
ob auch II 4. 57?

The Déity máy according to his attributes MagProd 1, 160
In póesy; ánd her still and earnest face L&C II 31, 6
Of silent rówers clóve thé blue moonlight seas VII 9, 2,

wohingegen die vollmessung als das gewöhnliche bezeichnet werden darf, insbes. an der versschlussstelle, aber auch im innern, *Orpheus* 83; 86 *(poesy)*; *Cycl* 77 *(rower)*. Selbst die präposition *toward(s)*, deren geringer satztoniger wert die kurzmessung besonders erleichtert, findet sich vollgemessen: *Hellas* 482, wahrscheinlich auch *J&M* 3; meistens ist taktumstellung

ein hinderungsgrund für die verschleifung, so *J&M* 68; *Cenci* II 1, 193; *Cycl* 711; *HMerc* 58, 2 (reim!); *Witch* 5, 8; 45, 8; *Epips* 370; *Hellas* 116; *Triumph* 56 u. s.

Von partizipformen wie *being* wird nachher die rede sein.

5. Lautgruppe ū + vokal [*ruin*].

Es überwiegen auch hier die fälle der vollmessung; vgl. für *ruin* neben zahlreichen anderen stellen [1]) allein aus *Hellas* 281; 536; 573; 643; 833; 878; 888; für *cruel* Prom I 481; Conv 3, 3; Witch 1, 1. Verschleifung liegt dagegen vor in *Of wáre ruining on wáve* Alast 327 und ganz ähnlich *HellFrg* 214; *Cycl* 335 *cruel (?)*; *PAthan* I 40 *steward*; von geringer beweiskraft ist *Cenci* V 2, 169 *ruin*.

Gesonderte betrachtung erheischen die partizipformen *being*, *going*, *dying*, *playing* u. ä., welche bei S 108 mit den oben behandelten wörtern zusammengeworfen sind. D i e v e r s c h l e i f u n g ist in diesen participien, weil überaus selten, als a u s n a h m e zu betrachten. Sh's gebrauchsweise steht hiemit in vollem einklang. Für verschleifung, welche naturgemäss bei dem hilfszeitwort *being*, relativ gesprochen, am häufigsten zu bemerken ist, seien angeführt

Long ere its béing: all liberty and love QMab IV 135; ebenso V 154
And voice of living béings, and woven hymns Alast 48
Being wise and kind: earnestly hearken now Prom I 145; ebenso 481; PAthan I 121; Hellas 126 u. wenige a.
Sick with sweet love, droops dýing awáy Prom II 2, 28 [2])
Dying jóys choked by the dead L'Far' 2, 4
And sáying that I' must show him where they are HMerc 62, 8.

Die vollmessung solcher partizipformen ist jedoch die

[1]) *Prom* I 619 ist *ravin* statt *ruin* zu lesen, vgl. Schick im *Archiv* CIII 324.

[2]) Von schwacher beweiskraft, wegen der naheliegenden möglichkeit einer verschleifung von *away*, vgl. weiter unten (p. 40f. u. abh.).

regel. Der belege wären *ὁσα ψαμαϑος τε κονις τε*. Rhythmisch interessant sind die folgenden:

Sèèing, see not — and hearing, hear not — and
HMerc 15, 7

Knòwing thou canst interrogate it well 83, 8

And all my béing bécàme bright and dim Epips 296, ähnlich Cenci II 1, 144; Oed I 297; II 1, 96; 2, 31.

Anmerkung für die behandlung der eigennamen. Wohl das bestreben nach deutlichkeit ist es, das in eigennamen stets die vollsilbige messung der oben behandelten lautgruppen veranlasste. Es finden sich in der that die wohlbekannten namen *Lionel* R&H, BSerch; *Beatrice* Cenci; *Laon* L&C, dann auch *Amphion*, *Leopold* u. a. durchgängig vollgemessen; nur für *Beatrice* sind 3 ausnahmen zu finden *Cenci* III 2, 73; V 2, 16; 4, 157.

Zu Schipper § 47 [S 109]: **Typus spirit.**

Nach meinen eigenen summarischen beobachtungen ist *spirit* bei Shakspere meistens, bei Milton mit verschwindenden ausnahmen verschleift gebraucht worden, von jener zeit an nehmen die vollmessungen überhand: so lassen sich bei Wordsworth 80 bis 90 %, bei unserem Sh 95 %, bei Tennyson 70 % volle messungen konstatieren.[1])

Ausnahmen (verschleifungen) wie in dem vers

That spectral form, deemed thát the Spírit of Wind
Alast 259

habe ich bei Sh 29 mal gezählt. Besondere beachtung verdient unter diesen ein fall wechselnder behandlung innerhalb éines verses:

Cures him of spírits ánd the spírit togéther Faust 2, 370.

Andere r-haltige wörter als *spirit* sind von Sh nicht zusammengezogen worden; doch siehe *forum* Triumph 114.

---

[1]) Darnach dürfte eine bemerkung Beljame's p. 114 zu berichtigen sein.

Zu Schipper § 48 [S. 110]: **v-haltige wörter.**

1. v-haltige wörter, die nicht auf -er ausgehen.

Es scheint noch nicht beobachtet worden zu sein, dass in diesen wörtern die quantität des stammvokals ausschlaggebend ist, insofern dessen länge aus phonetischen gründen die zusammenziehung nicht so sehr begünstigte als seine kürze. Für Sh's eigengebrauch wenigstens darf als norm gelten, dass die kurzvokalischen nicht auf *-er* endigenden wörter wie *heaven, given* in der regel verschleift, die langvokalischen wie *haven, evil* dagegen vollgemessen werden.

a) Kurzvokalische wörter.

Citieren wir nur jene stellen, in denen anormale vollmessung vorliegt. An solchen ist kein mangel in den erstlingswerken (*TaleSoc* 3, 1; *QMab* V 81; 111; VIII 68; *Frg Nich* VIII)[1], sowie in den dichtungen leichterer tonart *Cycl* 104; *MaskAn* 2, 4; *HMerc* 17, 1; *Hellas* 10 (?); 564. In sonstigen werken bemerkte ich 7 vollmessungen von *heaven* (*Prom* III 4, 7; IV 478; *LovPhil* 3; *Witch* 44, 1; *Zucca* 8, 3; *MagProd* 3, 22; *Triumph* 257); wenige von *given, driven* (*Cenci* II 2, 45; *Evening* 2, 5; *Faust* 1, 39; 45; 102).

Einige fälle, wie *Prom* I 609, erlauben kein sicheres urteil. Zahlreiche andere beispiele, in denen die ausnahme durch accentverschiebung (taktumstellung) bedingt ist, wie *Ginevra* 22; *MagProd* 2, 187, wurden hier nicht mit erwähnt. Ingleichen wurde hier abgesehen

1. von den fällen, wo *heaven* im sächs. genitiv steht, weil die schwere der endsilbe mitunter die vollmessung veranlassen oder begünstigen konnte — es überwiegen gleichwohl auch hier die fälle der zusammenziehung.

2. Von den zahlreichen fällen der vollmessung des wortes *devil* (vielleicht von der emphatischen aussprache des wortes beeinflusst?), vgl. *Cenci* II 1, 45; 2, 68; *PBell* II 2, 2; 10, 1; 14, 5; IV 1, 2; 22, 2; VI 7, 1; *Charles* 2, 367; *Faust* 2, 32.

---

[1]) Die stelle ist beachtenswert:
Heaven will not smile upon the work of hell,
Ah! no, for héa/ven cánnot smile on me.

3. Speziell sei hier noch bemerkt, dass ich verschleiften gebrauch des wortes *rivulet,* wie er bei anderen dichtern zu bemerken ist[1]), bei Sh niemals gefunden habe, vgl. (ausser zahlreichen versschlussstellen) *Alast* 148; 485; 524; *Orpheus* 9; *Epips* 436.

b) Langvokalische wörter.

Hier ist die vollmessung regel.[2])

Have reached thy háven óf perpetual peace QMab IX 20
The charmëd boat approached, and thére its háven foúnd L&C XII 41, 9
Tó the háven óf the grave LEug 26 u. ö.
A háven, béneàth whose translucent floor Witch 49, 1
Nor évil joýs which fire the vulgar breast PAthan I 11
All things had put their évil náture off Prom III 4, 77 u. s.

An ausnahmen ist mir nur 1 beispiel von verschleiftem *evil* gegenwärtig (*Charles* 1, 22), sowie 1 fall, in dem das substantiv *even* vor vokal kurz gemessen erscheint:

In thy last smiles; adoring Éven and Mórn Epips 377.

Dass hingegen das adverb *even* in der mehrzahl der fälle verschleift auftritt, ist aus der proklitischen stellung desselben zu erklären, vgl.

His bráin even like despair. While day-light held Alast 222
Make me thy lýre, even ás the forest is OW Wind 5, 1
It lóves, even like Lóve, its deep heart is full SensPlant I 76;

aber auch hochtonig *éven as thóse* Prom III 3, 170. Ausnahmen für *e/ven* L&C VIII 27, 8; J&M 108; Prom I 408: Cenci IV 1, 108; V 3, 53; 4, 64; 91; LettGisb 275 u. a.

Graphische andeutung der verschleifung — oder vollständiger synkope des *v?* — ist nur aus der frühesten schaffensperiode nachweisbar, so *E'en better* Sorrow 22.

---

[1]) Longfellow, Wayside Inn Prel.: *The leaping rivulet báckward rolled;* Tennyson, Enoch Arden 583: *Of some precipitous rívulet tó the wave.*

[2]) Ganz entsprechend der oben dargestellten gebrauchsweise der participien *woven, paven* etc.

II. v-haltige wörter der endung **-er.**

Von substantiven ist nur *lover* verschleift angewendet (Prom IV 483). Zusammenziehung der partikeln *never, ever, over* erfolgt bei Sh nicht allzu häufig, und nur auf kosten des mittelkonsonanten, der durch ' ersetzt wird: *ne'er, e'er, o'er*, letzteres zumal als präfix und im reim.[1])

Would ne'er have hung her dizzy nest MarDream 9, 3
Shádow of annoyance
Néver cáme near thee:
Thou lovest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 78[2])
Imported, that if e'er again R&H 485
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24, 5
Stand, nót o'erthrówn, but unregarded now Prom III 4, 179
In citing every passage o'er and o'er (: shore) LettGisb 144
They cry, Be dim, ye lamps of heaven suspended o'er us
(: chorus) OLib 13, 8
O'er lily-paven lakes 'mid silver mist Triumph 368
O'er the únreposing wave (trochäisch!) LEug 25; ebso. 55; 127; 141; 182; 338.

An zwei stellen ist versehentlich *over* gedruckt, wo die zusammengezogene form gemeint war: *QMab* VI 229 u. *Charles* 2, 486; und umgekehrt einmal *o'er*, wo der vers *over* erforderte: *QMab* II 122. Beachte ferner die graphisch nicht angedeutete kontraktion in *évergreen pálacés* Faust 2, 128 und vgl. dagegen *évergréen and knotted* Orpheus 105.

Zu Schipper § 49 [S 112]: **th-haltige wörter.**

Kontraktionen von *whether*, *rather* u. dgl. hat sich Sh nirgends gestattet. Auch bez. der substantive[3]) sind die fälle verschleiften gebrauchs nur selten (3), nämlich *móther-in-láw* Oed II 2, 85 und *fáther of áll* Cenci I 3, 23 und 118[4]);

---

[1]) Darnach ist eine anmerkung Forman's IV 271 zu berichtigen.

[2]) Beachte eine ähnliche mischung langer und kurzer formen (*never* neben *ne'er*) in dem passus *J&M* 420 ff.

[3]) die eigentlich gar nicht hierher zählen, da die verschleifung nicht auf kosten des inlautenden *th* geschieht, vgl. Schipper an genannter stelle.

[4]) In letzterem vers hat Mayor p. 247, obwohl ihm in Moxon's aus-

dagegen erscheinen *sister-in-law, sister of joy* in taktumstellung vollgemessen *LettGisb* 218; *L&C* IX 22, 5.

Zu Schipper § 50 [S 112]: **Flexivische endungen -ses u. -ded.**

Hierher können die beiden verse

Out with your knife, old Móses, and spaý those sows
Oed I 72

They are persuáded, that bý the inherent virtue I 303

gestellt werden, wohingegen in *HMerc* 18, 8 *matches* volle doppelsilbige geltung behalten mag und *irons* zu kontrahieren sein wird.

Beachten wir hiebei, dass obige beispiele in einem werk humoristischen tones vorkommen und dass, wie schon Schipper S 113 bemerkt, die stellung in der cäsur das ungewöhnliche der verschleifung wesentlich mildert.

Ein deutlicher plural ohne flexionsabzeichen findet sich in dem von Schipper nach Brown citierten verse *L&C* V 48, 9 *whose pulse now beat together*, dessen lesart nach Forman unanfechtbar sein soll. [1])

Zu Schipper § 51 [S 113]: **Wortverkürzungen.**

Von colloquialen verkürzungen und aphäresen wie den bei S 113 aufgezählten hat Sh in reichem masse gebrauch gemacht. Ich gebe eine bunte auslese

a) von vokalischen aphäresen.

Für 's = *is*: *This world's a dreary blank* Sorrow 1; *my travel's done* Charles 1, 39. So *This* nach altem usus = *this is* in der einst so umstrittenen stelle

Than all thy sisters, this the mystic shell Prom III 3, 70 [2]).

Für 't = *it* ist folgender passus lehrreich:

---

gabe die richtige lesart vorlag, eine willkürliche textänderung vorgenommen und darauf fussend eine unrichtige skansion der stelle gegeben.

[1]) Form I 190: "Mrs. Sh corrects the grammar again at the expense of the sound, and is . . . followed by Mr. Rossetti" etc.

[2]) Durch Zupitza's vergleichung der handschrift endlich festgelegt, *Archiv* CIII 322.

Come, where a pleasure waits thee. — It were bought
Too dear. — 'Twill soothe thy heart to softest peace. —
'Tis dread captivity. — 'Tis joy, 'tis glory. —
'Tis shame, 'tis torment, 'tis despair. MagProd 3, 128;

ferner

'Twas the Gods' work — no mortal was in fault Cycl 265
'Twere better not to struggle any more Cenci II 1, 54.

Für **'s** = *us*:

Yet let's be merry: we'll have tea and toast LettGisb 303

Für **'m** = *am*, **'re** = *are*:

As like his father as I'm unlike mine LettGisb 300
Like a vessel just landing, we're wrecked near the strand VC II, 50

Für **'ve** = *have*:

Will ministers keep? sure they've acted quite wrong VC II, 11 (keine späteren beispiele).

Auch hier zeigt Sh die schon oft beobachtete abneigung, die kürzung als solche zu notieren. Wir finden

Only the glów-worm i s *gleaming* (= *worm's*) R&H 135
The sound i s *of whirlwind underground* (= *sound's*) Prom I 231 [1])
About the cows of which he h a d *beén beguiled* (= *he'd*) HMerc 39, 4
And in that feár I h a v e *— Dóne what? . . .* (= *I've*) Oed I 195
And if, as i t *will be sport to see them stumble* (= *'twill*) EpipsStud 54
To cold oblivion, though i t i s *in the code* Epips 153, wo entweder *'tis* oder *i'the* zu lesen ist.[2])

b) von konsonantischen verschleifungen.

Auch hier weisen die werke unseres autors alle erdenklichen varietäten auf, und zwar zusammenziehungen der prä-

---

[1]) Vielleicht auch *Hellas* 745 *Thy spirit is* = *spirit's*.

[2]) In den *Stud. and Canc. Passages* steht allerdings *'tis*, doch kann diese form auch auf eine emendation Garnett's zurückgehen, s. Form II 389. Wäre sie aber authentisch, so bliebe immer noch die frage offen, warum der dichter im *Epips* die vollform *it is* einsetzte.

position sowohl mit dem artikel als mit satztieftonigen fürwörtern (*his*, *her*). Forman's note II 151, worin die behauptung aufgestellt wird, eine verschleifung von *thro' the* zu éiner metrischen silbe sei eine unregelmässigkeit, die man Sh nicht zutrauen dürfe, entstellt die thatsachen etwas stark.[1])

In der schriftform angedeutet ist die verschleifung bei *i'the*, aber auch hier nur selten, meistenteils in erstlingswerken [2]); einigemale auch bei *o'the* (für *of the*). In éinem fall findet sich, ziemlich auffällig, *in's* für *in his*. Vgl. *saíd i'the wórld* Alast 691; *the shows o' the world* ebenda 711; *són o' the Góvernor* MagProd 1, 234; *hydatids in's liver* Oed I 84. Im übrigen seien mehrere instruktive beispiele angezogen, wobei kontraktionen wie *'ll* = *will*, *'d* = *would* etc. übergangen werden:

To those fierce flames which roast the eyes in the heád
L&C X 47, 2

In the deép wide seá of misery LEug 2

And grasped a foúrth by the throát . . . L&C III 10, 8

To the winter wind: — but from his eye looks forth
Hellas 146; s. auch Oed I 204

Of the dýing year. to which this closing night
OWWind 2, 10 [3])

Of the líving stems who feed them . . . LettGisb 276

Passed at | the édge of the swórd: the lust of blood
Hellas 551

---

[1]) Wenn Forman's — auf diese behauptung gegründete — konjektur sich in dem einen fall *Prom* I 54 auch richtig erwiesen hat (Schick, l. c., p. 317). so bleibt seine theorie als solche doch hinfällig, wie unsere beispiele beweisen können.

[2]) In der stelle *Prom* III 2. 39 weist das ms. aus, dass der dichter, im begriff *in* zu schreiben, den ersten zug des *n* wieder ausstrich, s. Schick p. 102. In solchen kleinigkeiten beweist indes die gestalt des entwurfs wenig für die endgiltige form; denn bei anfertigung einer reinschrift ist es natürlich, dass man die stenographien des conceptes thunlichst aufzulösen sich bemüht.

[3]) Zwei zeilen vorher aber lasen wir

Of thé | horizon tó | the zénith's height! Vgl. auch

Even tó | the górge of | the first moúntain glen L&C V 54, 3,

beispiele, welche beweisen, dass die verschmelzungen des artikels lediglich ein billiger metrischer behelf sind.

The bíllows on the beách are leáping aróund it ToWillSh I 1, 1 [1])
From the sílver régions óf | the mílky wáy LettGisb 285
'Mid the Démonesi, less accéssible Hellas 164
With a mýriad tongues victóriously LEug 278
Or waterfáll from a dízzy précipice Oed II 1, 103
Ha! I scent life! — Let me but loók in his eýes Prom I 338 [2])
I strangled hím in his sleép . . . Cenci V 2, 13
Fame síngled oút for her thúnder-bearing mínion Triumph 265. [3])

Der versforscher kommt solchen erscheinungen gegenüber leicht in verlegenheit. Soll er, wie z. B. Mayor und andere gelehrte durchweg verfahren, die lizenz doppelter senkung annehmen, oder dergleichen verse, die im reinsten jambischen schema plötzlich auftauchen (man lese *L&C* VI 23, *Prom* I 117, *OWWind* 2, 10, *LettGisb* 276 im context!) wegen der möglichkeit der verschleifung als regelrecht und reingebaut betrachten? Soviel ist sicher, dass Sh sich hier und dort mit der silbenverschleifung allzu grosse freiheiten erlaubte; vergleiche in diesem betracht die beim ‚doppelten auftakt' anzuführenden beispiele.

Um Sh's eigenart gerecht zu werden, müssen wir auch noch jenem fall von überaus freier verschleifung unsere aufmerksamkeit schenken, in dem der artikel — der bestimmte sowohl als der unbestimmte — mit einem folgenden konsonantisch anlautenden substantiv, oder die partikel *to* mit ihrem konsonantisch anlautenden infinitiv zusammengeschmolzen werden: ein der (vokalischen) synizese paralleler, aber durch die natur der laute weniger begünstigter fall.

---

[1]) Wegen der ungleichmässigen bewegung bemerkenswert. Mrs. Sh hat 1839[1] diesen vers ohne die worte *on the beach* gedruckt — wie ich stark vermute, um die grosse silbenzahl dieser vierhebigen zeile zu vermindern. Derartige (misslungene) metrische korrekturen aus der hand der ängstlicher urteilenden gattin begegnen uns öfter.

[2]) Nach der nunmehr feststehenden originallesart. Zur stütze für die emendation der stelle ist die analogie des oben citierten *Cenci*-beispiels von bedeutung.

[3]) missverstanden und grundlos emendiert von Forman.

Guards, lead him nearer the Lady Beatrice Cenci V 2, 113
Not the sower, Ali — who has bought a truce Hellas 576
While the musk-rose leaves, like flakes of crimson snow
UnfDr 67
And as a shut lily stricken by the wand Triumph 401
To remember their strange light in many a dream
Alast 265
Each able to make a thousand wounds, and each
Oed I 159.

Zu Schipper § 52 [S 114]: **Apokopen (aphäresen).**

Es findet sich in Sh's werken

a) Aphärese des vokals bei den präpositionen *against, amid(st), amongst,* und bei den verben *anoint, escape;* im ganzen nicht sehr häufig. Vgl. für *'gainst* L&C IV 19, 7; ONaples 70; Faust 2. 21; für *'mid(st)* die bekannte stelle

'Midst others of less note, came one frail Form
Adon 31, 1;

ausserdem *LEug* 199; 217; 346; *Prom* I 80; *OWWind* 2, 1; *Adon* 2, 5; *Hellas* 164; für *'mong(st)* HMerc 2, 7; für *'noint* Faust 2, 182; für *'scape* Ghasta 128; WandJew III, 216; 223; HMerc 15, 6.

Ein fall untermischten gebrauches liegt vor in:

While she
Stood, 'mid the throngs which ever ebbed and flowed
Like light amid the shadows of the sea L&C V 51, 2.

Ganz besondere beachtung verdient aber die thatsache — von der der verfasser sich auf grund eingehender prüfung des materials überzeugt hat —, dass Sh ungemein häufig das präfix in den oben genannten partikeln (zu denen hier noch *around* und *away* kommen) ausschrieb, m. a. w. jene wörter in ihrer vollform nach bedürfnis seines verses verschleift anwendete. Eine ganze reihe von versen, die bisher für metrisch lax angesehen und wohl auch korrigiert wurden, gewinnt durch diese erkenntnis eine andere physiognomie.[1])

---

[1]) Forman's kunstvolle exegesen I 75; 265; III 236 dürften nunmehr hinfällig geworden sein.

Ein neuer beleg für das schon oft bestätigte faktum, dass manche herausgeber, indem sie ihren dichter zu verbessern glaubten, ihm unrecht gethan haben.

Einige weitere beispiele:

Pile aroúnd it, ice and rock: . . MBlanc 63
And strange 'twas, amíd that hideous heap to see L&C X 23, 6
Amid seás and mountains, and a mightier brood Hellas 317
Then: "Awáy! away!" she cried, . . . L&C VI 21, 1; ebenso, mit der gleichen doppelmessung III 5, 1; *away* womöglich auch *Prom* II 2, 28.

b) Apokope der konsonantisch anlautenden vorsilbe bei den präpositionen *beneath, betwixt, beyond,* und bei den verben *begin, bewilder.* Vgl. für *'neath* VC XII 4, für *'twixt* Epips 457; Charles 2, 246 (Woodb); MagProd 2, 179; für *'yond* Epithal I 49; für *'gin, 'gan* zahlreiche verse in *L&C,* nämlich V 4, 8; VI 12, 8; VIII 26, 5; X 31, 5; für *'wildered* Retrospect 36; vielleicht auch ebda 1, und L&C V 26, 8, woselbst ein apostroph nicht gedruckt ist.

Wir bemerken, dass an solchen aphäresen und apokopen die jugendgedichte mit einem ganz bedeutenden prozentsatz anteil nehmen: vielleicht haben wir hier einen einfluss von Blake, Scott und namentlich Spenser zu erkennen. Sprachliche anlehnungen an letzteren sind für *L&C* schon verschiedentlich bemerkt worden.

Zu Schipper § 53 [S 115]: **Zerdehnungen.**

Sh liebt zerdehnungen ausserordentlich. Für gelängten gebrauch *r*-haltiger silben haben wir nicht weniger als 25 sichere belege gesammelt, für zerdehnung durch einschiebung eines svarabhaktivokales [wie in *light(e)ning*] 18 fälle. Es wird sich empfehlen, dem leser, der sich für diese auffallende — auch vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus beachtenswerte — metrische erscheinung interessiert, sämtliche hieher zählende belegstellen *in extenso* vorzuführen.

I. a) Zerdehnung *r*-haltiger silben.

Es findet sich am häufigsten, nämlich in 5 (6?) fällen,

die längung des wortes *fire*[1]), sodann des wortes *hour* in 5, des wortes *empire* in 4, *desire* in 3 fällen; für sonstige vokabeln ist nur je 1 fall von zerdehnung nachzuweisen.

a) Lautgruppe **-ire**

To heár the fíre roár and hiss MarDream 108
Higher still and h i g h e r
From the earth thou springest
Like a cloud of f i r e (Reim) Skylark 8
Of crimson fíre, fúll even to the brim Witch 29, 7[2])
Or coals of the winter fíre, ídlers find Charles 2, 469
Sit bý the fíre-síde with Sorrow Invit 34
A's Desíre's líghtning feet Prom I 734
Lóve, Desíre, Hópe and Fear LHDF 54
Desíre, líke a lioness bereft Triumph 525
Held his belovëd tórtoise-lýre tight HMerc 25, 8
Retíre tó your chamber, ínsolent girl! Cenci I 3, 145[3])
Changed her attíre for the afternoon Ginevra 101
There is not anything more tíresóme MagProd 1, 27
Another self, hère and in I'relánd Charles 2, 201.

Ganz sonderbar berühren die folgenden messungen des wortes *empire* am versschluss:

Scorn and despair, — these áre mine émpiré [lies émpīə]
Prom I 15
On Freedom's hearth, grew dim with E'mpire LettGisb 34
A crownless metaphór of émpiré Hellas 567.
Under the crown which girt with émpiré Triumph 498.

Diese zerdehnungen unterscheiden sich von den sonstigen (regelrechten) zerdehnungen unvorteilhaft durch ihre accentlage, insofern nämlich hier eine in senkung (nicht hebung)

---

[1]) Beiläufig sei bemerkt, dass doppelsilbige verwendung dieses wortes auch bei neueren dichtern eine sehr geläufige lizenz ist.

[2]) Allerdings wäre dieser vers auch sehr gut ohne zerdehnung, mit vollmessung von *even*, zu lesen. Was für unsere skansion spricht, ist 1. die stellung des *fire* in der cäsur, 2. die vorliebe des adverbs *even* für kurze messung, 3. der dadurch erzielte frischere tonfall der zweiten vershälfte.

[3]) Das gleiche wort (*retire*) ohne zerdehnung im darauffolgenden vers: *Retíre thou, ímpious mán!*

stehende silbe so zerdehnt werden muss, dass die erst durch dies sekundäre hilfsmittel gewonnene schwache neusilbe in hebung zu stehen kommt. Hiezu rechne man, dass in 2 fällen, in den stellen *LettGisb* und *Triumph*, das gewonnene resultat ein doppelt unbefriedigendes zu nennen ist, weil hier nur ein dynamisch mangelhafter reim erzielt wird *(fíre : tíar : émpíré)* — nur freilich finden sich derartige „einseitig-unaccentuierte" reime bei Sh auch sonst einigemale. Der verfasser bekennt, dass er sich lange gegen die obige, für die *Prom* und *LettGisb*-stelle von Mayor p. 258 und Forman II 150 vorgebrachte zerdehnungstheorie gesträubt hat.

Anm. Die von Mayor p. 248 befürwortete zerdehnung des verbs *dare* in dem vers *Cenci* IV 4, 111 möchten wir ablehnen. [1])

b) Lautgruppe **-our**

At this late hoúr; — ánd thèn áll is still LettGisb 290
Mérry hoúrs, smíle instead DirgeYear 3
Solemn hoúrs! waíl aloud ebda 11
The few surviving hoúrs óf the day MagProd 1, 82
To take what thís sweet hoúr yiélds Invit 32 [2])
Has yet been oúrs since your reign began Oed I 48.

c) Lautgruppen **-eir, -air**

The weírd fémale cried WandJew IV 196
The aírs híss and hoẃl Faust 2, 137 (anfechtbar, aber so nach meiner meinung).

Es reihen sich hier noch zwei beispiele an, in denen die zerdehnung nicht ganz sicher ist:

1) *Men scarcely knów how beaútiful fíre ís* Witch 27, 3, wo man durch vollmessung des adjektivs und schwebende betonung des *fire* die zerdehnung umgehen könnte.

2) Über die richtige lesung der zeile *Waíl fór the wórld's wróng* Dirge 8 gibt uns die struktur der fragmentarischen kleinen strophe ungenügenden aufschluss; die angegebene skansion dünkt mich die wahrscheinlichste; vgl. oben p. 8.

---

[1]) Vgl. z. d. st. im II. kapitel *sub* ‚Fehlende Silben'.

[2]) Vgl. dazu das gelängte *fire* z. 34: also zwei zerdehnungen in unmittelbarer nähe!

Ich schliesse diesen abschnitt mit einer überlegung, die geeignet sein dürfte, auch die natur der oben bemerkten sonderbaren zerdehnung *émpiré* näher zu beleuchten. Ein unbefangener leser möge die folgenden zeilen der Skylark vortragen:

> *We loók before and after,*
> *And píne for what is not:*
> *Our sincerest laughter . . .*

Der wiederholte auftakt der ersten zeilen wird meinen leser wahrscheinlich verführen, auch die dritte zeile mit auftakt zu lesen, zumal ihre anfangssilbe ein satztieftoniges pronomen ist. Da der leser jedoch sofort die folgende senkung gewahr wird, so legt er die treffende vershebung noch auf *our,* indem er sich bestrebt, die soeben fälschlich gesprochene senkung zu verwischen, gleichsam zu erdrücken. Ich frage nun: was bedeutet der geschilderte vorgang weiter als eine art unendlich feiner, man darf sagen unbewusster zerdehnung? Mit unseren ungenügenden zeichen und buchstaben dargestellt, präsentiert sich der vorgang wie folgt

> *Oŭ'r sincérest laughter.*

Das strenge metrische gesetzbuch will hier freilich weder von auftakt noch von zerdehnung etwas wissen. Oder ein anderes beispiel. Der vers

> *Wiselý hast thoú enquired of my skill* HMerc 79, 2

steht bei Forman, der für die lautende participendung sonst durchweg den gravis benützt, ohne solchen gedruckt. Beispiele wie L&C I 35, 5 *my . . soúl aspíred to knów* beweisen, dass die verbsilben *-ired* normalerweise einsilbig gemessen auftreten. Im vorliegenden vers ist also die aussprache des particips einer zerdehnung gleich zu achten. Doch genug des theorisierens!

I. b) Zerdehnung anderer als r-haltiger Silben.

In dem verse *Charles* 1, 120 bin ich, wie schon oben p. 8 kurz erwähnt wurde, geneigt, die silbe *wind's* überlang zu lesen. Zerdehnung von diphthongen scheint in zwei fällen vorzuliegen, nämlich in dem p. 8 commentierten vers *HMerc* 2, 5 *(cow)* und in

The very sóúl, thát the soul is gone EpipsStud 60, eine skansion, gegen welche sich weder ein metrisches noch ästhetisches moment wird vorbringen lassen.

Vergessen wir nicht zu bemerken, dass in einem bedeutenden prozentsatz der aufgezählten fälle die zerdehnung in die hauptcäsur fiel, welch letztere eben ganz hervorragend geeignet ist, die rolle einer trägerin metrischer unregelmässigkeiten zu spielen, u. zw. der einander entgegengesetzten unregelmässigkeiten des fehlens einer senkung und des überflüssigen hinzufügens einer solchen (epische cäsur).

II. Zerdehnung zweisilbiger wörter durch einschiebung eines *svarabhakti*-vokals.

Ungewöhnliche schreibungen, die auf solche zerdehnungen hindeuten könnten, finden sich bei Sh öfter, so *wonderous* QMab VI 232, an welcher stelle Forman sich von dem wortbild irre führen liess[1]); denn von zerdehnung dieses wortes *(wondrous)* ist weder hier noch sonst irgendwo in Sh's gedichten die rede. In manuskripten hat unser dichter mehrmals *lightening* geschrieben, selbst da wo zerdehnung nicht vorlag, weshalb von seiten der setzer bereits in den originaldrucken das *e* meistens ausgestossen wurde; in 1 fall ist es stehen geblieben: *Sorrow* 28.[2]) Somit muss man anerkennen, dass Rossetti nur im sinne Sh's gehandelt hat, wenn er an einigen stellen, um die zerdehnung anschaulich zu machen, die form *lightening* einsetzte, und Forman's hiegegen gerichtete unnachsichtliche angriffe sind um so weniger berechtigt, als dieser herausgeber der ganzen verserscheinung wie ein unkundiger Thebaner gegenübersteht: getraut er sich doch, zerdehnten gebrauch des in frage stehenden wortes bei Sh schlankweg zu leugnen![3])

a) Lautgruppe **t, d** + liquida oder nasal.

Filling the abyss with sun-like lightenings Prom IV 276

---

[1]) Form IV 436.

[2]) Garnett irrt also leider sehr, wenn er (in den noten seiner *VC*-ausgabe) von einem ‚druckfehler' spricht.

[3]) Form II 250².

Rightfullest árbiter! — I'f the lightening Cenci III 1, 179 [1])
Tipt with the speed of liquid lightenings Witch 37, 3
And in the naked lightenings Hellas 88
The shapes which drew it in thick lightenings Triumph 96
Ye traitors to your Cóuntrý (: déstiný) Marseillaise 2
Of the huge caúldrón, and seized the other Cycl 392 [2])

b) Lautgruppe **b + l**.

Round which death laúghed, sepúlchred émbléms
Prom IV 294 [3])
Wild, seditious, rámblíng (: thing) Cycl 59
Earth to her céntre trémbléd (: dead) WandJew III 38. [4])

Dasselbe verb findet sich in der präsentischen participform *Medusa* 3 in einer stellung, die die gleiche zerdehnung nahe legen könnte:

Belów, far lands are seen tremblingly.
(1 0)

Die Zahlen 1, 0 zur andeutung der taktumstellung gehen auf Mayor zurück, welcher hier einen *interpolated vowel* annimmt. [5]) Ich als nicht-engländer wage in solch difficiler frage nicht zu entscheiden; doch könnte man den durch Mayor's zerdehnung gewonnenen effekt wegen der accentlage unschön finden. Vielleicht wäre die zerdehnung *t(e)rémblingly* noch eher angängig. Wahrscheinlich aber ist fehlen der senkung nach *seen*, oder auch in der redepause nach *below* anzunehmen. Swinburne singt dem wohllaut der zeile einen schönen lobeshymnus [6]); wüssten nur wir armen metriker das geheimnis seiner lesung!

c) Lautgruppe s + liquida oder nasal.

The issue of the earth's great básinéss (: guess) LettGisb 163

---

[1]) Vgl. aber auch *sub* ‚Fehlende Silben'.

[2]) Rossetti glaubte *he* vor *seized* einsetzen zu müssen.

[3]) Unsere lesung hat Schick p. 320 sehr warm befürwortet, während Zupitza im text die messung des unregelmässigen vierhebers noch beibehalten hatte. Mayor p. 261 glaubt hier einen artikel einsetzen zu sollen.

[4]) In Fraser's abweichender lesart.

[5]) p. 248. gemeint ist etwa *seén trèmb(e)linglý*.

[6]) *Ess. & Stud.* p. 203: "Here the triumphant skill and subtle sense of Sh's ear for metre give special charm to the delicate daring of his verse" etc.

In such a filthy búsinéss had better Oed II 2, 75
Strewn by the núrselings that linger there UnfDr 65.

d) Lautgruppe v + n.

The sweetness of the balmy évening (: fling) TaleSoc 4, 6
And the grey shades of évening R&H 99
Silent they sate; for évening ebda 201
Of the trópic sun, bringing, ere évening Triumph 485.

Hiermit haben wir auch diese klasse erschöpft. Die beispiele zeigten uns, dass nur versende und cäsur die träger solcher zerdehnungen sind; der grund hiefür ist leicht einzusehen.

Die vorliegende betrachtung der prosodie Sh's hat uns also gelehrt, dass der künstler über die zahl der auf die vershebungen zu verteilenden silben mit einer gewissen freiheit verfügte, woraus neben vielen ästhetischen nachteilen der eine vorteil entsprang, dass der fluss seiner jambischen und trochäischen verse vor lästiger gleichmässigkeit bewahrt blieb. Von einer eigentlichen entwicklung der Sh'schen prosodie, von einem durch die praxis gezeitigten wandel in seinen anschauungen von wortmessung kann in dem sinne nicht die rede sein, dass der gereifte dichter in kühnen verschleifungen mehr gewagt hätte als der jugendliche verskünstler; doch ist umgekehrt hinsichtlich der messung einzelner lautgruppen eine gewisse unreife in der technik des lehrlings zu bemerken gewesen. Was metrische orthographie anlangt, steht unser Sh in seinen anfangswerken noch ganz auf dem standpunkt seiner sangesmeister, indem er hier elisionen und verschleifungen graphisch anzudeuten sich bemüht: ein bestreben, von dem er sich sehr bald emanzipiert hat.

Zweites Kapitel.

Versbau.

"Each poet, worthy of being so called, bears his own individual rhythmical stamp, as well as that of his age." (Mayor.)

Da der wichtigste faktor, der beim bau des verses in frage kommt, der rhythmus (die taktmässige bewegung), im wesentlichen durch planmässige anordnung einer reihe von wörtern erreicht wird, so dürfte es sich empfehlen, einen abschnitt über wortbetonung vorauszuschicken, bevor wir die struktur der verse in betrachtung ziehen.

I. Wortbetonung.

Einige besonderheiten Sh'scher wortbetonung sind hier zu prüfen. Mayor macht l. c. p. 249 f. auf die wörter *résponse, contémplate, contumēly, misérable* aufmerksam. Während er für das richtig beobachtete *résponse* unzureichende belege gibt, ist er in bezug auf die drei letzten wörter in thatsächlichem irrtum. Die betonung *contémplate* ist auch heute noch neben *cóntempláte* zu hören. Bei Sh ist übrigens die nach Mayor unregelmässige accentlage nur zweimal belegt (*Matilda* 35 und *Hellas* 761)[1]), sonst findet sich nur die ‚regelrechte'; diese letzteren fälle sind

*With which the happy spirit cóntempláte*s QMab III 167;

---

[1]) bei Byron z. b. *Childe Harold* III 11, 5.

PAthan II 1. 15; *Mar* 23, 6: *Prom* I 450; IV 574; *Epips* 170.

In *contumély* ist der bezeichnete accent nichts als der normale nebenton, der als gegengewicht zum regelmässigen hauptton *cón-* auf die vorletzte silbe geworfen ist, vgl. *the proúd man's cóntumély* in Hamlet's berühmtem monolog. Der von Mayor angezogene vers

Tòrménts, or cóntumély, ór the sneérs Hellas 977

soll einem englischen ohr wie *mere prose* oder *extremely lame verse*[1]) klingen. — Ein weiteres beispiel für die gleiche betonung *cóntumély* ist *Cenci* II 2, 34.

Eine betonung *misérable* ist aber entschieden abzuweisen. Sollte Sh dasselbe wort im selben vers mit verschiedener betonung gesprochen haben, also wie folgt

Most míserablé. — Whý, misérablé . . .??

Auch schwebende betonung würde über solch unschöne klangwirkung nicht hinweghelfen.[2]) Weitere belege weiss Mayor nicht anzuführen. Der vers *Drives míserablý* MagProd 2, 44 ist, wie notiert, mit verschleifung als zweitakter zu lesen, nicht etwa als trochäischer dreitakter mit fälschlicher betonung des adverbs.

Bleibt mithin von Mayor's beobachtungen nur das wort **1. résponse.** Die von M. bereits namhaft gemachten belegstellen *Prom* I 804; II 1, 171; *Hellas* 916 sind durch folgende neun zu vermehren: *WandJew* I 118; *Mutab* I 6; *Alast* 564[3]); *L&CDed* 14. 2; II 16, 3; VII 21, 6; *Prom* II 4, 122; *MagProd* 1, 138; 148. Ich finde jedoch auch eine ausnahme, bei welcher taktumstellung angenommen werden kann:

To sage or poet these respónses given HIntB 26.

Es macht nun Beljame in seinen noten zum *Alast* noch auf die ungewöhnliche accentlage in *Cáshmire* und *devástate* aufmerksam.[4])

---

[1]) so Mayor p. 250.

[2]) Die richtige skansion dieses verses (*Cenci* I 1, 92) auf p. 76 u. abh.

[3]) Dieses beispiel hat Beljame p. 137 citiert, der daselbst auch folgenden vers Tennyson's anzieht:

Then did my résponse clearer fall TwoVoices 12.

[4]) p. 96 u. 139.

2. Cáshmire erscheint in dem vers

Till in the vále of Cáshmire, fár within Alast 145,

während Moore in *Lalla Rookh* stets die oxytonal betonte, orthographisch verschiedene form *Cashmére* benützte, die heute mit der andern wechselt.

3. devástate. Bei den verben der endung *-ate* lässt sich eine gewisse inkonsequenz in der betonung beobachten. Für *illustrate, demonstrate* ist die paroxytonalbetonung das gewöhnliche, für *devastate* wird dieselbe nur von Walker, Knowles (1835) und Smart (1857) angegeben, während *dévastate* als häufigere betonung gilt. Von Sh wird dieses verb fast durchgängig als paroxytonon betont, s. *Alast* 613; *L&C* I 17, 4; dagegen *of dévastáted earth* QMab IV 112.

Noch nicht sind bemerkt worden:

4. revénue. Diese betonung — noch heute neben *révenue* giltig [1]) — ist Sh durchaus geläufig.

Of their revénue. — But much yet remains Cenci I 1, 33,
ebenso 2, 65: Oed I 98; II 1, 12; 17 u. s.

5. cámeleópard mit volkstümlicher betonung und schreibung (*camel + leopard*) [2]) erscheint bei unserem dichter in ausschliesslicher verwendung.

Matched with this cámeleópard — his fine wit
LettGisb 240

And first the spótted cámeleópard came Witch 6, 1.

Auch aus Byron ist mir ein beispiel gegenwärtig (*Don Juan* II 6, 2); doch bedient sich der autor hier, trotz volkstümlicher betonung, der etymologisch berechtigten schriftform *cameloparl.*

6. omnípresence. Diese höchst auffällige, aber doch durch mindestens zwei stellen belegte betonung dürfte auf analogischer anlehnung an *omnípotence, omniscience* beruhen.

Diffusion, one seréne Omnipresence Epips 95

And, as I looked, the bright omnipresence Triumph 343.

In beiden versen, wie auch *Alast* 613 (*devastate*) nimmt Mayor [3])

---

[1]) *revénue* Walker; *révenue. sometimes revénue* Ogilvie

[2]) vgl. Form III 236. 246.

[3]) p. 240.

ein unregelmässiges trochäenpaar an, hält aber eine abweichende betonung des dichters nicht für ausgeschlossen. — Die uns geläufige betonung findet sich einmal im versinnern

But in the ómniprésence of that Spirit Hellas 600.

In vielen adjektiven wechselt die tonlage je nach deren stellung.

Alex. Schmidt hat in seinem *Shaksp. Lex.* zuerst auf eine erscheinung aufmerksam gemacht, derzufolge adjektivische und substantivische oxytona im vers als paroxytona betont werden, wenn sie vor einem mit hochton beginnenden substantiv stehen.[1]) Die unschwer einzusehenden gründe, welche Schmidt für diesen vorgang gibt, hat S 148 aufgeführt und in wesentlichen punkten berichtigt: demnach ist diese erscheinung nichts als ein spezialfall konstanter taktumstellung. Gleichwohl scheint König[2]) das ganze phänomen nicht zu kennen, und auch Beljame ist. wie seine note p. 99 verrät, über dessen wesen nicht im klaren; noch weniger ist dies Forman (II 435).

Während Schipper's belege[3]) nicht über Ben Jonson hinausreichen, hat Beljame[4]) eine bunte reihe von beweisenden beispielen aus verschiedenen dichtern beigebracht, darunter für Sh 8 fälle. Folgende liste enthält sämtliche adjektiva, die von unserem dichter mit wechselndem accent gebraucht worden sind: *abrupt, adverse, antique; crystalline*[5]); *distinct, diverse, divine; entire (?), extreme; infirm, insane, instinct, intense, inverse; oblique (?), obscene, obscure, outspread; perfumed, profuse; serene, sublime, supine, supreme; transverse.* Betrachtet man diese wörter vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus, so zeigt sich, dass einzelne derselben früher allgemein eine doppelte betonung zuliessen und dass sich die oxytonale accentlage erst allmählich festsetzte. Umgekehrt ist *adverse*

---

[1]) Unser wortlaut ist eine präcisere fassung der etwas vagen Schmidt'schen regel p. 1413—15.

[2]) *Der vers in Shakspere's dramen*, p. 72.

[3]) S. 152.

[4]) p. 97—102.

[5]) Dieses adjektiv nimmt insofern eine sonderstellung ein, als es eine doppelte betonung überhaupt zulässt (crýstallìne: crystállìne).

nach Murray's wörterbuch von dichtern ebenso oft oxytonal als paroxytonal (wie heutzutage giltig) gebraucht worden. Von *antique* differenziert sich eine paroxytonale nebenform, welche mit variation der bedeutung und schreibung *ántic* ergab. Von *divérse* sehen wir eine dem sinn nach leicht modifizierte nebenform *dívers* (stets als paroxytonon betont) abzweigen, usw. Wir wollen in folgendem, ohne diese historische betrachtungsweise zu grunde zu legen, die accentlage der genannten wörter an Sh's gebrauch praktisch erforschen. Jene adjektiva bleiben nämlich

A. regelmässig oxytona

a) wenn sie nicht direkt vor ihrem zugehörigen substantiv stehen, also, um zu spezialisieren, 1) wenn sie demselben nachgestellt, 2) wenn sie durch versschluss davon getrennt sind, 3) wenn sie zwar vorstehen, aber durch andere adjektiva davon getrennt sind. Ich habe mir für diese drei spezialfälle mehr als hundert beispiele zusammengetragen, auf deren angabe ich hier wohl verzichten kann.

b) wenn das zugehörige substantiv zwar direkt folgt, aber mit senkung (mit tieftoniger silbe, zb. einem präfix) beginnt. Der fall ist ungleich interessanter als der vorige. Hier kann, ohne den jambischen charakter des verses zu stören, die letzte silbe des adjektivs den ton tragen, m. a. w. das adjektiv bleibt als oxytonon betont. Ich citiere einige beweisende stellen:

Whose nature is its own divíne controúl Prom IV 401
Inténse irrádiation of a mind LettGisb 204
To mourn our loss, rouse thy obscúre compeérs Adon 1,5
Diffusion, one seréne Omnípresence Epips 95
To fóllow its sublíme careér ConstSing 2, 8
Before one Power, to which supréme controúl L&C II 8, 3.

Schwieriger liegen die verhältnisse im folgenden fall.

c) wenn das folgende substantiv einsilbig ist und **selbst** in senkung zu stehen kommt. Die wenigen, aber interessanten fälle seien *in extenso* citiert:

And the divine child sáw delíghtedly[1]) HMerc 18, 6

---

[1]) Ich bitte wiederholt, die ganz rohe und unzureichende art der accentsetzung mir nicht zur last legen zu wollen!

Thèn a divíne thought cáme to me. I filled Cycl 405
The inténse thùnder-balls which are raíning from heáven
(anapästisch) VisSea 29
Whóse inténse lamp nárrows Skylark 23
Of thé obscúre stars gleámed; — its rugged breast L&C VI 22
Alas! if Love, whose smile makes this obscúre world spléndid
Hellas 980
Obscúre cloùds, moúlded by the casual air Triumph 532
And gaily now meseéms seréne earth weárs L&C IV 32,7.

B. Die adjektiva werden paroxytona vor der tonsilbe des direkt folgenden substantivs. Natürlich ist die entscheidung dieser ganzen frage sehr schwierig, zumal für einen ausländer, der eines englischen ohres nirgends so sehr bedürfte als im vorliegenden fall. So liesse sich zb. für die versendstelle eine rückausnahme mit regelmässiger oxytonalbetonung und zusammenfallen der hebungen konstatieren: ein betonungsmodus, der unserem Sh aus zahlreichen Shakspere'schen stellen geläufig sein musste, vgl. *You look like a greèn gírl.*

Darnach bei Sh:

I met a traveller fróm an antique lánd Ozym 1
Over the oracular woóds and divìne seá QNaples 49
Double the western planet's serène fláme
PAthan II 5, 6 u. a. m.

Ich halte mich nicht für befähigt, in dieser diffizilen frage den schiedsrichter zu spielen und begnüge mich, in folgendem 85 Sh'sche belegstellen in zahlen, und z. t. in worten anzuführen.

ábrupt Alast 551; *ántique* R&H 97; 174; LEug 265; Ozym 1; Prom III 1, 9; Matilda 23; HMerc 1, 5; Epips 210; HellProl 32; auch L&C IV 3, 8 zählt hierher; *crystálline* in

Lulled by the coil of his crystálline streams OWWind 3, 3; ebenso L&C I 56, 9; V str. 6, 3; IX 36, 6; Prom III 3, 159[1]); IV 282; Hellas 490; 698; MagProd 2, 96; *distinct*

[1]) Im ms. entdeckten Zupitza-Schick (Archiv p. 103) an dieser stelle eine wagerechte linie über dem *a* des adjektivs; sie vermuten

Alast 195; *dívine* Alast 159; L&C VI 37, 3; XII 18, 6; Cycl 276; Prom III 3, 169; Matilda 2: HMerc 86, 1; OLib 5, 9; 9, 14; ONaples 49; Epips 135; 195: *éntire* (?) Oed I 13; II 2, 72; *éxtreme* Epips 104; Adon 6, 6; 8, 5; *ínfirm* Prom IV 565; *ínsane* Cenci I 3, 160; MagProd 2, 53; *ín-stinct* Hellas 143; *íntense* Alast 489; Adon 20, 8; *ínverse* Lett Gisb 261; *óblique* UnfDr 193; *óbscene* in

The óbscene bírds the reeking remnants cast Hellas 434; L&C V 50, 8; Adon 28, 2; SPolGr 8; *óbscure* in

Are tó the óbscure foúntains whence they rise AdonStud 3, 4; ebso Cenci III 1, 357: IV 4, 100; V 4, 115; Epips 321; Triumph 432; *oútspread* Alast 177; L&C I 60, 1; II 16, 5; IV 31, 6; VII 20, 6; *pérfumed* Alast 450; *prófuse*

In prófuse stráins of unpremeditated art Skylark 5; HMerc 29, 4; Adon 11, 3; *sérene* Stanz1814, 4; PAthan I 61; II 5, 6; OLib 12, 13; ONaples 135; Orpheus 94; Epips 438; EpipsStud 154; *súblime* Hellas 527; 638; *súpine* Cenci IV 4, 181; *súpreme* in

And hé, the súpreme Týrant, on his throne Prom I 208, s. ferner HMerc 61, 9; Oed I 1; und insbes. die dichtgesäten beispiele MagProd 1, 115; 120; 124; 146; 193; *tránsverse* LettGisb 109.

Auffällig ist die recht oft zu beobachtende paroxytonale betonung der präpositionen *among*, *amid* etc.; *beneath*, *between* etc.; *upon*. Es sind dies dieselben wörter, für die wir schon oben die behandlung durch aphärese, sowie durch verschleifung konstatieren konnten: hier nun lernen wir ein drittes mittel kennen, um jene gar nicht seltenen wörtchen in den versrhythmus einzupassen: die konsequente accentverschiebung. Es soll hiermit keineswegs die behauptung gewagt werden, dass jemals ein dichter *ámong* gesprochen, nicht einmal, dass er es an einigen stellen so betont habe; es soll lediglich nach dem zeugnis zahlreicher beispiele konstatiert sein, dass —

---

darin — und sicher mit recht! — ein accentzeichen aus der hand des dichters. Damit ist ein fall gewonnen, in welchem die ungewohnte betonung vom autor selbst notiert wurde.

wie ein jeder versadept zu bemerken oft genug gelegenheit hat[1]) — der dichter sich in den genannten wörtern die taktumstellung ganz besonders gern gestattet hat.

Bei unserem dichter vergleiche ausser zahlreichen anderen stellen für *ámòng* L&C VII 10, 6 f., welche lauten

And ámong mighty shapes which fled in wonder,
And among mightier shadows which pursued:

für *ámìd* L&C IV 1, 9; für *úpòn* Faust 2, 228; 263; für *béneàth* Triumph 263; 289; für *bétwèen* die bekannte stelle

(×) *Bétweèn moúntains, woods, abysses* Prom II 5, 80; für *béfòre* Hellas 463; 916; für *béhìnd* Faust 2, 46; für *béyònd* Adon 45, 2. Vgl. auch, im selben vers wechselnd, bei Byron

Again the weather threaten'd, — ágain blew
DonJuan II 42, 1.

Zum schluss sei noch kurz darauf hingewiesen, dass die freiheiten der wortbetonung, welche Schipper in § 59—61 bespricht, bei Sh in zahllosen fällen am versschluss zu beobachten sind, namentlich dann wenn ein reim erzielt werden sollte. Wir werden von der gleichen erscheinung in unserem III. kapitel wieder zu sprechen haben; hier mögen einige wenige beispiele zur veranschaulichung genügen: *sépulchré, únisón, dissímilár* (Epips 454, 223, 143); *bírd-foòtéd* (Witch 11, 8), *rádiatéd, pénetratéd* (Epips 325, 330) und ganz ähnlich, *interpénetratéd, ánimatéd* (SensPlant 1, 66; 3, 65): alles recht auffällige, erzwungene betonungen.

Wie in den letzten beispielen müssen verschleifungen, manchmal etwas gewaltsamer art, dazu dienen, den nebenton auf die letzte silbe zu drängen: *inarticulatelý* LettGisb 185; *unfáthomablý* Witch 38, 8; *inéxplicablé* HMerc 37, 6; *uncónquerablé* ebda 71, 5; ähnlich L&C IX 3, 5; HSun 11; *impérishablé* Epips 391; *álligatórs* Witch 58, 4. Hieher gehören

---

[1]) zb. Schipper S 153. Boyle hat sich in der besprechung einer metrischen doktorschrift (*Engl. Stud.* XXIII 319) mit unbegreiflicher strenge und unberechtigtem sarkasmus gegen eine daselbst erwähnte verwendung von *ámong* etc. ausgesprochen.

auch jene merkwürdigen bereits citierten fälle von gelängtem *émpiré,* wo die erst durch zerdehnung gewonnene schwache silbe (ər) zur trägerin eines versaccentes gestempelt wird.

II. Allgemeines über den Versbau.

1. Cäsur.

Der alexandriner weist bei fehlender hauptcäsur zwei, aber nicht selten auch nur éine nebencäsur auf:

From peak to peak | leap on the beams | of morning's birth L&C IX 3, 9

Of the vast stream, | a long and labyrinthine maze ebda XII 33, 9

In profuse strains | of unpremeditated art Skylark 5

From her maternal bosom tore | the unhappy boy TaleSoc 6, 12.

Mit schwacher nebencäsur:

Under the lightnings | of thine unfamiliar eyes OLib 11, 15.

Beispiele für gleitende lyrische cäsur im fünfhebigen vers (der dichter meinte die cäsurwörter zu verschleifen):

Do the troops mútiny? || — decimate some regiments Oed I 103

This magnanímity || in your sacred Majesty II 1, 183

Of honour and of infamy; || nor has study MagProd 1, 251.

Epische cäsur lässt sich in jenen zahlreichen fällen annehmen, wo das wort der einschnittstelle phonetisch schwer zu verschleifen ist, wie in

He pursúes me, he blásts me! || 'Tis in váin that I fly BigotVict 4, 8

Blunting the keénness | of his spiritual sense QMab V 162

Of Queen Ióna. || That pleásure I well know Oed I 311; ebenso 393

O'erflowed with golden cólours; || an átmosphere Zucca 9, 5,

sowie in den bereits citierten versen Oed I 72 (*Moses*) und 303

(persuaded): fraglich, ob *L&C* VIII 27, 3 *(mother)*.[1]) Weitere beispiele werden bei der lehre von der doppelsenkung vorgebracht werden.

Seltsam mutet die cäsur an, wenn sie — ohne folgende resp. vorausgehende nebencäsur — in den allerersten oder in den letzten versfuss zu stehen kommt, eine abnormität, die sich aus der verbalen struktur des verses erklärt:

Power, || like a desolating pestilence QMab III 176
Burns, || inextinguishably beautiful Epips 82
Rose, || and a cloud of desolation wrapped Hellas 495
Radiant with million constellations, || tinged QMab 233
And soon I could not have refused her — || thus
L&C II 27, 1.

Ähnlich, mit einer leichten nebencäsur:

Paused, || and the spirit | of that mighty singing OLib 19, 1.

Schliesslich finden sich auch verse, die eines einschnittes überhaupt ermangeln, da ihre verbale zusammensetzung einen solchen nicht zulässt, vgl.

By his thought-executing ministers Prom I 387
With the Antarctic constellations paven Witch 48, 3.

2. Enjambement.

Mayor stellt p. 226—229 eine inhaltsreiche liste jener fälle auf, in welchen Sh die versschlüsse überschreitet, dh. enjambement anwendet. Die beispiele sind nach folgenden kategorien geordnet:

1. versschluss trennt verb vom objekt, oder hilfsverb vom hauptverb
2. „ „ präposition vom zugehörigen casus
3. „ „ adjektiv oder pronomen vom zugehörigen nomen

---

[1]) Einen fall epischer cäsur konstatiert Beljame p. 124 in dem vers
Uniting their close únion; the wóven leaves Alast 445;
mich dünkt aber eine lesung *thé wòven leáves* vollkommen Shelley-like, vorausgesetzt dass man die schwebende betonung mit der nötigen delikatesse vorzutragen versteht.

4. versschluss trennt genitiv vom übergeordneten substantiv
5. „ „ conjunktion von dem dadurch eingeleiteten satz
6. „ „ adverb vom zugehörigen wort.

Dass die aufstellung von listen wie die hier erwähnte bedeutende resultate liefert, kann mit bestem willen nicht behauptet werden. Ja, der inhalt solcher listen ist an sich schon anfechtbar, solang man — wie hier — über den in frage stehenden begriff nicht im reinen ist: je nach seiner individuellen stellung zur sache wird der eine forscher eine namhafte anzahl von fällen beibringen, die in der „liste" eines anderen mangeln! Wenn König[1]) in versen wie den folgenden enjambement konstatieren darf,

O dear father,
Make not too rash a trial of him Shak.Tempest I 2, 466.
She's a lady
So tender of rebukes that words are strokes Cymb III 5, 39.

dann würde es sich künftighin verlohnen, — man verzeihe mir die hyperbel — statt der enjambierten verse solche zu sammeln, welche kein enjambement aufweisen! Wohin kämen wir, wenn wir an einen dichter die forderung stellten, seine gedanken in den käfig kleiner verschen einzusperren, seine ideen und satzglieder so zu ordnen, dass sie sich in die vorgeschriebene fünftaktige periode wohl fügen —!

Wer Sh's eigenart kennt, ist von vornherein überzeugt, dass *run-on-lines* ein wesentliches charakteristikum seiner dichterischen sprache sein müssen. Schipper stellt in dieser und anderer beziehung Sh's blankvers mit dem Milton'schen zusammen und konstatiert in einigen werken Sh's über 55 % enjambements. Zu dem S 219 angezogenen beispiel aus *Epips* 91 ff. möchte ich drei weitere fügen:

And human hearts, which to her aery tread
Yielding not, wounded the invisible
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24. 3.

oder: *The strength and freshness fell like dust, and left*

[1]) l. c., p. 110.

The action and the shape without the grace
Of life. The marble brow of youth was cleft
With care: and in those eyes where once hope shone,
Desire, like a lioness bereft
Of her last cub, glared ere it died; each one
Of that great crowd sent forth incessantly
These shadows, etc. Triumph 521.

Vortrefflich eignen sich starke enjambements für den humoristischen stil:

But a disease soon struck into
The very life and soul of Peter —
He walked about — slept — had the hue
Of health upon his cheeks — and few
Dug better — none a heartier eater. PBell VII 9.

Für Sh haben wir noch zwei abnorme spezialfälle zu erwähnen: enjambement eines und desselben wortes, und enjambement von strophe zu strophe.

Der erstere fall ist zweifelhafter natur und kaum endgiltig zu entscheiden. Woodberry hat ihn zuerst notiert.[1]) Die verse *Hellas* 620 f. lauten

He stood. he says, on Chelonites' [2])
Promontory, which o'erlooks the isles that groan.

Die geschichte dieser verse ist, weil mit irrtümern der verschiedensten art und herkunft durchsät, etwas schwierig zu studieren.[3]) Die zwei zeilen repräsentieren insofern ein *par nobile fratrum*, als die erste just am ende einer silbe ermangelt, die zweite aber eine solche am anfang zuviel besitzt. Es lag also die folgerung recht nahe, welcher Woodberry zuerst ausdruck gegeben, indem er zu v. 620 die note fügte: "The initial extra syllable of the next line supplies what is missing metrically, and taken together the two lines are complete", m. a. w. wir hätten hier ein merkwürdiges enjambement innerhalb éines wortes vor uns, und die beiden

[1]) *Woodb* III 469, 483.

[2]) In der durch Woodberry festgelegten fassung; hierüber sogleich näheres.

[3]) s. Form III 73, Sh's fehlerliste ebda IV 572, Woodb III 469.

zeilen waren — nach Woodberry — gemeint und könnten gedruckt werden

He stood, he says, on Chélonítes' pró-
-montóry which o'erlooks etc.

Eine äusserliche abtrennung mochte Sh vielleicht allzu kühn erschienen sein.[1])

Der Woodberry'schen auslegung widerspricht nun aber die lesart Rossetti's und Forman's: bei diesen geht nämlich v. 620 auf *upon Chelonites* aus, was eine (falsche) betonung *Chelónités* nahe legen würde. In der that ist es sehr plausibel, dass Sh beim entwurf der stelle so betont und erst späterhin notdürftig ausgebessert hat. Die etymologisch berechtigte accentlage ist natürlich *Chélonítes* (*Χελωνιτης* (ī)).

Der zweite fall betrifft enjambements zwischen verschiedenen strophen, eine erscheinung, von der bereits Mayor notiz genommen hat, indem er citierte

1) *OLib*[2]), woselbst strophe 18 schliesst — *The solemn harmony*, während das zugehörige verb *Paused* den anfang der 19. strophe bildet. Das gleiche verhältnis liegt vor beim übergang von str. 4 zu 5, was M. verschweigt.

2) *HMerc*, str. 40 schluss — *baby, who*; str. 41 beginn *Lay* (M. vergisst weitere strophische enjambements in demselben gedicht zu erwähnen, nämlich str. 30 f.; 46 f.; 51 f.; 71 f. und 88 f.).

Das dritte von Mayor angeführte beispiel (*Triumph*) zählt überhaupt nicht hierher. Die dreizeiler der terza rima sind keine strophen im eigentlichen sinn des wortes[3]) — andernfalls müsste Mayor in gedichten dieser reimform strophisches enjambement (also eine erscheinung, die als kühne lizenz auszulegen ist) auf schritt und tritt konstatieren!

3) Eine anzahl der interessantesten beispiele aus *L&C* und *PBell* ist Mayor überhaupt entgangen, nämlich *run-on-*

---

[1]) Im humoristischen genre machen sich dergl. wortzertrennungen ausgezeichnet und sind auch in allen literaturen mit glück kultiviert worden.

[2]) Bei Mayor p. 227 fälschlich "*Liberty*", welches ein anderes gedicht aus dem jahre 1820 ist.

[3]) Über diesen punkt vgl. unser IV. kapitel.

lines in den strophen *L&C* III 29 f.; IV 18 f.; VI 25 f.; 42 f.; XI 11 f.; XII 1 f.; 14 f. (wobei einige fälle minder strengen enjambements übergangen sind), und *PBell* II 8 f.; VII 2 f.

Die erscheinung strophischen enjambements dünkt mich deshalb besonderer beachtung wert. weil sie recht eigentlich eine durchbrechung der form zu nennen ist. Denn mag der schluss eines einzelverses für die einkleidung der gedanken keine absolute grenzscheide bedeuten, so muss dem strophenende das recht eine gedankenreihe abzuschliessen zugestanden werden; strophisches enjambement hebt somit das eigentlichste wesen der strophischen form auf. Beachten wir, dass dasselbe fast nur in dichtungen heiteren genres und in einem werk der früheren periode auftritt.

3. Taktumstellung.

Theoretische auseinandersetzungen über die viel umstrittenen erscheinungen der ‚taktumstellung' und ‚schwebenden betonung' — über deren wesen *adhuc sub judice lis est* — wären hier nicht am platz. sosehr es einen metriker, der es mit seinem gegenstand ernst nimmt, drängen muss, seiner an vielen beobachtungen gebildeten überzeugung ausdruck zu geben. An dieser stelle jedoch sei nur für Sh's eigengebrauch konstatiert, dass der dichter sich der taktumstellung im weitesten mass bedient — was ihm aber in den wenigsten fällen als nachlässigkeit anzurechnen ist; denn zahlreiche stellen beweisen, dass er dieser freiheit als ein echter meister mit bewussten künstlerischen zielen gewaltet hat.[1]) Auf einige wirksame stellen sei hier hingewiesen:

And they will curse mỳ name and thee
Because wè are feàrless and free ToWillSh I 2, 7
And leave — whàt memory of our having been?
Infamy, blood, tèrror, despair? Cenci V 3, 44
And holding hìs breàth, dìed. — There remains nothing
V 2, 184.

---

[1]) Vgl. Mayor p. 247: "Those lines often subserve a higher poetical purpose. (Certain words) gain immensely in force by the break in the regular rhythm".

im letzten beispiel mit malerischem effekt, wie auch mit prachtvoll musikalischer wirkung in der schilderung des ebbenden meeres:

And from the wàves, sound like delight broke forth
Hàrmonìzing with sólitude J&M 24, und ganz ähnlich Prom II 5, 97 und Epips 564,

oder wenn von den durch felsen brechenden stromeswellen die rede ist:

And a vàst river
Over its rocks ceàselessly bursts and raves MBlanc 13.

Der folgende glänzende passus leidenschaftlicher rede zeigt so recht, welche grossartige wirkung eine meisterhafte behandlung unseres kunstmittels zu erzielen vermag:

I have bòrne much, and kissed the sacred hand
Which crushed us to the earth, and thought its stroke
Was perhaps some paternal chastisement!
Have excùsed much, doùbted: and when no doubt
Remained, have sought by patience, love and tears
To soften him, and when this could not be,
I have knèlt down through the lòng sleepless nights
And lifted up to God, the father of all,
Pàssionate prayers: and when thèse were not heard,
I have still borne etc. Cenci I 3, 111.

Damit soll nicht gesagt sein, dass Sh sich nicht auch hie und da unschöne taktumstellungen erlaubt hätte, accentlagen, die lediglich als metrischer notbehelf gelten können, da sie die harmonie des verses wesentlich beeinträchtigen. Dass die fragmentarisch hinterlassenen gedichte, an welche der früh dahingegangene keine feile mehr legte oder legen konnte, manchen knorrigen vers aufweisen, wie

Flares, a light more dread than obscurity Medusa 4, 8
Envying the unenviable; and others Ginevra 30
Were or had been eyes: — "*If thou canst, forbear* Triumph 188,

darf uns füglich nicht wunder nehmen. Aber auch in gefeilten, vollendeten gedichten bleibt uns dergleichen nicht erspart:

I demand who were the participators Cenci V 2, 3
Its plumes are as feathers of sunny frost Prom IV 221 [1])
At the Earth-born's spell yawns for Heaven's despotism 555.

Weitere beispiele unschön gebauter anapästischer verse werden später [2]) erwähnung finden.

Ein spezieller fall von accentverschiebung ist die — man muss gestehen, unschöne — bei Sh häufige metrische [3]) betonung des artikels oder ähnlicher ganz schwacher partikeln. Aus einer unsumme von belegen genüge es, ein besonders interessantes beispiel herauszugreifen:

Of thé good Titan, ás storms tear the deep,
And beasts hear thé sea moan in inland caves Prom I 580.

Die bisherige forschung hat sich als hauptaufgabe in puncto taktumstellung die beantwortung der frage vorgelegt, in welchen versfüssen die taktumstellung eigentlich eintreten könne? Wer für diese m. e. ganz und gar nebensächliche und für das wesen der erscheinung absolut bedeutungslose frage interesse hegt, möge die — sachlich nicht einmal einwandfreien — listen nachlesen, welche Mayor auf 11 seiten (p. 237 bis 247) und Beljame auf 6 seiten (p. 77 bis 80 und 83 bis 84) zusammengestellt haben. *Χωρις το τ' ἐιπειν πολλα και τα καιρια.*

Über einige fälle konstanter taktumstellung in oxytonis wie *divine, among* ist oben [4]) gehandelt worden.

4. Aussermetrische Silben.

Unter ‚aussermetrischen silben' verstehen wir solche, die im vers entweder überzählig stehen oder vermisst werden.

---

[1]) Die von Rossetti vorgeschlagene, von Forman gebilligte emendation *Its feathers are as plumes* war mithin unnötig, s. auch Woodb III 428: "The conjecture is a metrical correction for the sake of a regularity that Sh did not seek for, the line as it stands being more characteristic". Das ms. gibt der überlieferten lesart recht, vgl. *Archiv* CIII 320 u. CII 310.

[2]) am ende dieses kapitels, p. 93 f.

[3]) metrische, nicht dynamische (oratorische)!

[4]) p. 51 u. 54 f. u. abh.

I. Überzählige Silben.

A. 1 überzählige Silbe.

Es findet sich im vers dann und wann eine überzählige wortsilbe, die fast immer durch eine mehr oder minder gut durchführbare verschleifung zu der nebenstehenden metrisch berechtigten silbe gezogen werden kann. Die näheren bedingungen dieser verschleifung haben wir im I. kapitel auseinandergesetzt. Doch nehmen wir hier abermals veranlassung darauf hinzuweisen, dass Mayor in seinem von den *Extra-metrical Syllables* handelnden abschnitt p. 231 ff. eine reihe von versen aufzählt, deren überfliessende silben als solche nicht empfunden werden, da sie sich ungemein leicht verschleifen lassen, ja geradezu verschleift werden müssen, wenn der vers nicht lahm und unharmonisch klingen soll. Mayor wird hiemit unseres dichters eigenart umso weniger gerecht, als Sh sogar in jenen zahlreichen fällen, wo sich eine kaum durch verschleifung zu beseitigende überzählige wortsilbe aufdrängte, eine — allerdings kühne, weil nicht phonetische [1]) — verschleifung im auge gehabt hat.

a) Am versanfang (‚auftakt‘).

Ausser verschiedenen auf p. 38 ff. u. abh. genannten beispielen vgl.

On this heárt of many wounds . . . QMab VII 162
With its wintry speed . . . Alast 543
Of my bítter heart and . . . R&H 777
Are awáke through all the broad noon-day [2]) Prom II 2, 25.

Ein fall liegt vor, in welchem wegen der zwischenliegenden pause der doppelte auftakt nicht einmal zeitlich zu verschleifen ist:

We — are wé not formed, as notes of music are
Epips 142.

---

[1]) sondern zeitliche. Siehe über diesen punkt die kontroversen zwischen Abbott, Ellis und Mayor zb. in *Transact. Phil. Soc.* 1873—74.

[2]) Eine fünftaktige messung des verses, wie sie Helene Richter's übersetzung des *Prom* aufweist, würde das gesamte strophensystem über den haufen werfen.

Rossetti, kurz entschlossen, streicht das unbequeme *We*, während Forman just die unregelmässigkeit des verses "peculiarly beautiful and characteristic" findet.[1]) Sh selbst glaubte hier wohl vokalische synizese anzuwenden.

Der auffallende scheinbar doppelte auftakt in *Hellas* 621 ist p. 59f. erklärt worden; in der stelle *Prom* II 4, 57 ist wahrscheinlich mit synaerese *of únreal* zu lesen.

Auch zu beginn von versen fallender bewegung, namentlich im vierhebigen schema, ist — nach einem seit Shakspere und Milton anerkannten brauch — ein überzähliger auftakt oft zu finden; in gedichten strengeren schemas allerdings selten, so in der *Skylark* nur 6 mal unter 105 versen. In weniger strengem trochäischem schema findet sich sogar doppelter auftakt, so in den *LEug* 4 mal[2]) — aber stets mit silben, welche Sh zu verschleifen gewohnt war.

b) Im versinnern.

Auch an folgenden beispielen — denen verschiedene im I. kapitel und *sub* ‚Epische cäsur' genannte beizuzählen wären — ist leicht zu sehen, dass der dichter sich der überfliessenden silbe wohl bewusst war, dass er sie nicht vermied, weil er sie vermittelst einer (kühnen) verschleifung einer anderen vollgiltigen silbe anzupassen meinte.

The níght of so mány wretched souls QMab VI 19
A's a lóver or a cámeleon Prom IV 483
Núrslings of ímmortality! I 749
To cúrtain her sleéping world. Yon gentle hills QMab IV 8
The víctims, and hoúr by hour, a vision drear
L&C XI 11, 5.

Dergleichen überflüssige silben begegnen gern da, wo sich eigennamen schlecht in den versrhythmus einfügten:

And the whírlwinds hówl in the cáves of Ínisfállen
SpectHors 35

Bernárdo, condúct you the Lord Legate to Cenci IV 4, 20; an letzterer stelle wird doch wohl die auch sonst (I 2, 17)

---

[1]) II 374.
[2]) Nämlich v. 2; 67; 278; 336. Mayor p. 233 zählt nur 3 solcher fälle.

gebrauchte englische nebenform *Bernard* angesetzt werden können.

Am ende von abschnitten, oder bei geteilter dramatischer rede ist eine überzählige silbe oft aus versehen oder bequemlichkeit stehen geblieben, und diese unregelmässigkeit, weil der fluss des verses an sich unterbrochen ist, entschuldbar: vgl. QMab IV 89 *(E'den. ||| Hath Náture's)*; MagProd I 18 *(expéct you. ||| I cánnot)*; 276 *(dówry. ||| And íf)*; wahrscheinlich auch Hellas 187 *(spírits. ||| That shoút)*. Von einigen stellen unfertiger werke ist hier abgesehen worden. — In der ersten zeile von *WWand* sehe ich keinen grund zu einer emendation, wie sie Mayor p. 252 für nötig erachtet.

c) Am versende.

Das ende von versen mit steigender bewegung ist, soweit nicht strophische gründe massgebend waren, jederzeit nach belieben gestaltet worden; bestimmte künstlerische absicht lag m. e. dabei nicht vor. Aus diesem grunde stehe ich den häufig aufgestellten listen über versausgänge sehr skeptisch gegenüber.

Weiblicher versschluss ist auch bei Sh gewöhnlich, aber wie es scheint seltener als bei anderen dichtern, worüber zu vergleichen Mayor p. 231 und S 360, 373, welch letzterer unter je 200 versen der folgenden dichtungen die angegebenen fälle klingenden ausgangs gezählt hat: in *QMab* 5, *Alast* 2, *Prom* 15, *Cenci* 21, *Oed* 46, ähnlich *Cycl, Faust*, etwas weniger *Hellas*. — In éinem fall dürfte Mayor [1]) unrichtig skandiert haben, nämlich mit seiner annahme weiblichen versausgangs in

No thought on my dead memory? ||| Alas, Love! J&M 492.

Seltener ist doppelter weiblicher, ,gleitender' versschluss. Auch hiefür gibt Mayor p. 232 einige — aber nicht genügende — beispiele: die erscheinung ist bedeutsam genug, dass sich eine darstellung sämtlicher fälle verlohnte! Denn eine anfügung mehrerer silben am versende beruht auf einer gewissen lässigkeit; sie ist ein billiges mittel, gewisse worte (wortsilben) im vers noch unterzubringen, ohne rhyth-

---

[1]) p. 260.

mus und versbild zu stören. In diesem punkte hat sich Sh an vielen mustern der elisabethanischen literatur gebildet. Sehen wir genauer zu, so erkennen wir, dass er sich solche gleitende ausgänge nur in den ersten und in solchen späteren werken gestattet hat, die nach seinem eigenen geständnis ohne besondere sorgfalt hingeschrieben wurden. Die folgenden beispiele waren darum meist *QMab*, *Hellas*, *Oed.* zu entnehmen; abgerundete werke wie *Prom* enthalten dergl. ausgänge nirgends, *Cenci* nur an 1 stelle. In *QMab* notierte ich [*authórity* III 133,] *hélplessness* VII 39 (also keineswegs als alexandriner aufzufassen, der ja aus dem context ganz herausfallen würde!); in Hellas *Jánizars* 240; *Ambássador* 528; *mútiny*[1]) 532; *ádmiral*[1]) 634; *abándon me* 390.[2]) Ferner *áttributes* MagProd 1, 160; *Dárdanus* Cycl 594; *Giácomo* Cenci II 1, 132; *illúminate*[1]) Faust 2, 114; [*grávity* 369]. Zahlreiche beispiele aus *Oed* könnten auch angeführt werden; so bildet *mājesty* gleitenden ausgang in I 78; II 1, 95; 183; 2, 74 (dagegen *májestý* männlich I 92!); andere wörter I 103; 195 *(disinhérited)*; 201; 301 *(caúliflowers!)*; II 1, 71 *(innocent*[1]*)*; 2, 37. Unangenehm wirken diese gleitenden versschlüsse bes. dann, wenn auch in der cäsur überzählige silben stehen wie in den weiter oben *sub* ‚gleitende lyrische cäsur‘ citierten versen *Oed* I 103; II 1, 183.

Besondere beachtung verdient die stelle *LettGisb* 82 f., wo der gleitende reim *státical* dem männlichen *mathemáticál* entspricht.

B. Mehrere überzählige Silben.

Enthält ein innerhalb eines strengeren schemas stehender vers mehrere überfliessende silben, dergestalt dass seine

---

[1]) Diese wörter lassen sich zwar leicht verschleifen, bilden hier aber gleitenden versschluss, da sie in ihrer stellung am versende sich folgenden worten nicht anlehnen können. Da wo vollständige elision möglich ist wie bei *victory* (Hellas 239; 488), *lottery* (Oed I 128), wohl auch *chosen one* (Prom II 5, 33), wird nur weiblicher ausgang erzielt.

[2]) Der volle vers lautet

Another — "God, and man, and hope abandon me.

Forman hält ihn für einen alexandriner, welchen Rossetti durch amputation der beiden *and* kurieren will: doktor Eisenbart!

hebungszahl über die norm hinauswächst, so liegt — man darf ruhig sagen, in allen fällen — ein versehen des dichters zu grunde, und dies ist namentlich begreiflich im dramatischen vers bei geteilter rede. Dabei hat es den anschein, als habe der dichter prinzipiell in späteren redaktionen eine bessernde änderung nicht mehr anbringen wollen.

Im voraus sei hier bemerkt, dass ganz und gar unfertig hinterlassene werke im allgemeinen nicht in den rahmen dieser untersuchungen gezogen worden sind, um nicht die folgenden abschnitte mit allzu viel ballast zu beschweren.

a) Ein vierheber steht fälschlich für einen dreiheber (7 fälle).

1. *ToWillSh I* 5. 2—4.

2. *HPan* 3, 5—8.

3. *Epithal II* 2, 4.

4. *FadViol* 1, 4; hier wohl nur im interesse der emphatischen wiederholung des *thee*.

5. *ONaples* 10. Da das schema, wie wir weiter unten sehen werden[1]), drei hebungen gebieterisch verlangt, so ist die streichung des wortes *Ocean* eine änderung, der sich Sh gewiss selber freudig unterworfen hätte.

6. ebda 86 lässt sich der zusatz *aghast* streichen, worüber im IV. kap. näheres.

7. *L'The cold Earth'* 4, 1. Die unregelmässigkeit wird hier durch den zusatz *beloved* hervorgerufen, der auch die reimordnung stört. Doch verdient wohl beachtet zu werden, dass just dieser zusatz die zeile zu einer vierhebigen macht, und dass das gleiche strophenschema mit vierhebigen anfangszeilen in einem inhaltlich blutsverwandten und nicht viel später entstandenen lied (*L 'That time'*) auftritt.

b) Ein fünfheber fälschlich für einen vierheber (3 fälle).

1. Den vers *TwoSpir* 45 citiert Mayor p. 252, indem er streichung des epithetons *silver* befürwortet.

2. Die strophe *PBell* IV 14 ist durchaus fünfhebig, ver-

---

[1]) In unserem IV. kapitel, 2. abschnitt.

anlasst durch das citat aus Boccaccio, dessen wortlaut sich schwer in kurzzeilen bringen liess.

3. In *ONaples* 15 liesse sich wohl *living* missen? Wenn man schon reformatorisch zu werke gehen will (und ich selbst bin fest überzeugt, dass Sh uns für derartige metrische korrekturen dank wissen würde), so korrigiere man zuerst die bedeutungsvollen oden- und hymnensysteme, in denen die genaue beobachtung der form in kehr und gegenkehr von grösserer wichtigkeit ist als in einem volksmässigen liedchen oder einer burlesken epyllie.

c) Ein sechsheber für einen fünfheber.

α) im dramatischen vers (4 fälle).

Bei geteilter, bes. mehrfach geteilter rede finden sich derartige überlange verse in

1. Cenci IV 3, 8

2. ebda I 3, 70

Oh, hórriblé! I wíll depárt. — And I. — No, stay!

Durch verschleifung von *horrible* und zusammenziehung von *I will* zu *I'll* wäre der vers regelrecht zu gestalten.

3. ebda V 2, 19 ff., bei Forman in der überlieferten (nicht zu billigenden) anordnung gedruckt:

(19) *Now let me die.*
(20) *— This sounds as bad as truth. Guards, there,*
(21) *Lead forth the prisoners! . . .*
. . . Look upon this man,

wodurch sich zwei verskrüppel ergeben: ein zweihebiger (19) und ein vierhebiger (20). Rossetti's arrangement[1]) sucht diesem missstand abzuhelfen, schiesst aber wieder über das ziel hinaus, während das nachfolgende in Sh's sinn gelegen haben könnte:

(19) *Now let me die. — This sounds as bad as truth.*
(20) *Guards, there, lead forth the prisoners!*
[Enter *Lucretia* . . . . .]
— Look upon this man;
(21) *When did you* etc.

Der auf grund unserer anordnung sich ergebende sechsheber

[1]) reproduziert bei Form II 110.

würde durch die scenische unterbrechung vollständig entschuldigt.

4. *Faust* 1, 56 ist wohl versehentlich als alexandriner stehen geblieben. Hiegegen ist in *Oed* II 1, 188 allenfalls kontraktion der silben *at the ap-* zu wagen. In zahlreichen anderen anscheinend sechshebigen versen ist, wie eben auseinandergesetzt, gleitender versausgang anzunehmen. — *Prom* enthält vier scheinbar aus dem fünfhebigen context herausfallende alexandrinische verse, die sich bei näherer prüfung sämtlich als quinare entpuppen. Die zeile

Ha! I scent life! — Let me but look into his eyes! I 338

endigt in der handschrift[1]) mit den worten *in his eyes*: eine emendation ist also wohl begründet. I 433 und II 5, 33 sind hingegen mit verschleifung von *cloven, to th'* und *chosen* als regelmässige quinare zu lesen. Auch der vers

Who is the master of the slave? — If the abysm
II 4, 114

bedarf der von Rossetti befürworteten streichung des beglaubigten artikels vor *master* nicht, die doppelte zusammenziehung von *Who is* und *th' master* dünkt mich nicht unnatürlich.

β) im epischen und lyrischen vers (11 fälle).

1. *PAthan* II 2, 59.
2. *Mar* 9, 5.
3. *Ginevra* 160.

4.—5. In seiner vorrede zu *L&C*[2]) bemerkt Sh, er habe "*most inadvertently*" einen alexandriner inmitten einer stanze stehen lassen und bitte den leser, dies versehen als einen druckfehler beurteilen zu wollen. Wie zu erwarten, hat eine schärfer nachprüfende kritik mehr als einen fall solcher überlanger verse gefunden, nämlich

Of whirlwind, whose fierce blasts the waves and clouds confound IV 27, 5

"*Fair star of life and love*", *I cried*, "*my soul's delight*
IX 36, 5

und vielleicht auch

---

[1]) s. *Archiv* CII 306, vgl. auch p. 39 u. abh.

[2]) Bei Form I 93.

Are children of one mother, even Love — behold!
VIII 27, 3,

eine zeile, in der Rossetti kurzer hand *even* streicht, während der vorsichtigere Forman sie mit verschleifung von *mother* und *even* als quinar lesen will: wir hätten damit einen weiteren fall von epischer cäsur gewonnen, da freistehendes *mother* sonst nirgends verschleift auftritt.[1]) — Dagegen ist die von Garnett (bei Form l. c.) als alexandriner bezeichnete stelle

By winds which feed on sunrise woven, to inchant
V 44, 3

wahrscheinlich mit verschleifung von *woven* und synizese in *to inchant* als fünfheber gemeint.

(6.—11.) Interessant sind jene fälle, in denen ein unberechtigter alexandriner am schluss einer strophe oder einer fünfhebigen tirade auftritt. Dass dem dichter dabei der typus der spenserstanze vorschwebte, ist im falle *Quest* sehr wahrscheinlich; jedenfalls sind dies die einzigen beispiele, in denen die unregelmässigkeit vom autor gewollt war.[2]) Die fälle sind

6. *War* 62

7. *HMerc* 32, 8.

8. ebda 97, 8 (zugleich schlusszeile des ganzen). Dieser selbe vers findet sich in einigen der anderen hymnen:

9. *HEarth* 29 und

10. *HMin* 20.

11. *Quest* 1, 8, wozu Todhunter bemerkt: "This last line rather mars the music with its redundancy . . . Even a good alexandrine would be an unwarrantable license, as it would quite spoil the balance of the stanza" [folgt eine conjektur.][3]) Nach meiner ansicht ist der vers als sechsheber gedacht gewesen, indem der dichter beim entwurf der anfangsstrophe sich über die zu wählende form noch nicht ganz klar war.

Das letzterwähnte beispiel hat auch Mayor bemerkt, der

---

[1]) s. p. 35 u. abh.
[2]) Vgl. auch unsere genaueren ausführungen im IV. kapitel. I, B. 3.
[3]) *A Study of Sh.* p. 226.

daselbst[1]) den p. 21 besprochenen vers *Witch* 53, 4 als alexandriner auffasst.

d) Ein siebenheber fälschlich für einen sechsheber.

findet sich 3 mal in *L&C* als schlussvers einer spenserstanze, nämlich

I turned in sickness, for a veil shrouded her countenance bright
V 44, 9

On the gate's turret, and in rage and grief and scorn I wept!
VI 3, 9

A confident phalanx, which the foes on every side invest
13, 9.

Das verdienst, auf diese anormalen verse hingewiesen zu haben, scheint Forman zu gebühren. Sh hätte diese überlangen zeilen, wie derselbe herausgeber bemerkt[2]), wahrscheinlich auf die normale hebungszahl reduziert, muss dieselben aber wohl übersehen haben.

II. Fehlende Silben.

A. 1 fehlende Silbe.

Hie und da vermissen wir innerhalb eines verses eine metrisch erforderliche silbe: eine senkung, fraglich ob auch eine hebung. In den meisten fällen lag ein bestimmter anlass zur unterdrückung derselben vor, und in vielen ist nach anderer richtung hin genügender ersatz dafür geschaffen.

a) Am versanfang („fehlen des auftakts", "*initial truncation*").

Im allgemeinen sei hier auf die ausführungen S 34 ff. und namentlich auf den für unseren Sh bedeutungsvollen passus S 36 verwiesen: „Diese Freiheit ist namentlich oft in solchen fällen anzutreffen, wenn auf dem ersten wort des verses ein besonderer nachdruck liegt, sodass dadurch die fehlende senkung gewissermassen ersetzt erscheint." Diese beobachtung konnte — oder wollte — der *British Critic* im

---

[1]) p. 252.

[2]) Form I 198, vgl. auch 93.

april 1811 noch nicht gemacht haben, als er[1]) gegen Victor und Cazire's poetische verbrechen, namentlich wegen ihrer mangelnden formvollendung ein erbarmungsloses verdammungsurteil aussprach und in seiner urteilsbegründung als besonders gravierend folgende verse (aus einem gedicht anapästischer bewegung) anführte

Mý excúse shall be húmble, and fáithful, and trúe
Súch as I feár can be máde but by féw — [2])

(fehlen des auftaktes im zweiten vers: nach dem doppelten auftakt des ersten etwas unerwartet, aber durch die betonung des wortes *such* notdürftig aufgewogen).

Solches fehlen des auftaktes findet sich bei Sh oft. Zu den belegen, die Mayor p. 233 f. gibt (darunter: (××)*Spéctres wé* Prom IV 12; (××)*Leáps on the báck* Cloud 33), möchte ich noch fügen *Cloud* 23; 25; sodann (××)*Ghósts of the deád!* Irv II 1, ebenso zeile 2 und 7 vor den nachdrucksvollen worten *rise* und *oft;* FalsVice 66 und 89; Laurel 1; QMab IX 219 *(Fást and fár* als aufzählung, vgl. weiter unten); PBell IV 10, 1, wo Rossetti *although* einsetzt. An einer anderen stelle

Thró' the aír and óver the sea we sped L&C III 5, 2

liegen die verhältnisse ähnlich, vgl. Forman z. d. st.[3]) — In den versen

— *Crý aloud*
(×̆) *A'hasvérus! and the caverns round*
Will answer etc. Hellas 174

möchte man glauben, der auftakt sei mit höherer künstlerischer absicht, gleichsam als sammelpause vor dem lauten ruf, unterdrückt worden.

In schwierigen strophischen gebilden muss hie und da fehlen des auftaktes angenommen werden, um auf die erforderliche hebungszahl zu kommen:

(×) *Néws of birds and blossoming* HIntB 5, 10

---

[1]) S. bei Woodb IV 394.

[2]) In *VC* I 45. Das gedicht ist sozusagen Elizabeth Sh's eigentum.

[3]) Seine merkwürdig gewundene metrische illustration der zeile lautet (I 150): "Of course *Thro'* must not be slurred, but pronounced with a special stress, its one heavy syllable doing duty for a whole foot."

(×) *Betweèn mountains, woods, abysses* Prom II 5, 80
(×) *Clóthed itself, sublime and strong* OLib 1, 7 u. ö.

In solchen fällen liegt aber meist klare absicht des dichters zu grunde, der die in jambische oden- und hymnenformen eingestreuten kürzeren verse — wahrscheinlich im interesse schöner abwechslung — gern trochäisch baute; dies ist bes. deutlich in der *OLib* zu erkennen.

Beispiele aus unfertigen gedichten (wie *Charles* 2, 120) sind hier, wie sonst, übergangen.

b) Im versinnern (*"internal [medial] truncation"*).

Im weiteren sinne zählen alle jene fälle hieher, die wir vorne *sub* zerdehnung[1]) gaben: denn dort wurden die phonetischen bedingungen für silbengeltung erst durch die vokallängung resp. vokaleinschiebung gewonnen.

In den anderen, eigentlichen *syllable pause lines*[2]) liegen verschiedene gründe für den ausfall einer silbe vor, die wir zur besseren übersicht in kategorien stellen. Wie wir sehen werden, ergibt sich in sämtlichen fällen eine durchaus natürliche und ungezwungene erklärung für das fehlen der senkung; und es muss uns nur wunder nehmen, dass Mayor in vielen dutzenden von fällen zu ganz gezwungenen zerdehnungen[3]) oder zur annahme von verderbter lesart greift, welch letztere er dann *tant bien que mal* zu verbessern sucht.

1. Fehlen einer silbe **in geteilter rede,** beim übergang von abschnitt zu abschnitt etc.

Der fälle sind nicht viele; es liegt ihnen wohl meist ein versehen des autors zu grunde.

But shakes it not. (×) *Murder! Murder! Murder!*
Cenci IV 4, 52; über I 1, 92 weiter unten.
A jury of the pigs. — Píck them then Oed I 295.

Rossetti schlägt für letzteren vers die einfügung von *Go* vor, Forman die — Sh recht unähnliche — von *Well.* In der stelle

---

[1]) p. 41 ff. u. abh.

[2]) d. h. "lines in which the pause takes the time of a defective syllable" Elze. *Notes on Elizabethan Dramatists* Halle 1880/4 p. 122.

[3]) Von der qualität eines *hĕ're.*

My sweét child, knów you (˘) — *Yet speák it nót*
Cenci III 1, 59

ist die hastig abwehrende bewegung Beatricens ein vorzüglicher pantomimischer ersatz für die gesprochene silbe.

In *Cenci* III 1, 179 ist nach unserer auffassung eher zerdehnung des wortes *lightning* als ausfall einer senkung nach vollgemessenem *arbiter* anzunehmen[1]; zweifelhaft bleibt Hellas 893.

2. zu rhetorischen zwecken, u. zw.

α) in kräftiger satzpause, zb. nach einem ausruf.

Aus der einfachen überlegung, dass eine stärkere artikulation das akustische gleichgewicht mehr als eine schwächere zu stören im stande ist, dass mithin für das ohr mehr zeit erforderlich wird, um das gestörte gleichgewicht wiederherzustellen, ergibt sich die folgerung, dass die wucht des ausrufs — weil mehr zeit absorbierend — den ausfall von silben ganz besonders leicht ermöglicht.[2])

Ein vers, an dem mit mehr ausdauer als erfolg herumtheorisiert wurde, ist der folgende

Gùiltý! (×) *Whó dares tálk of guílt?* Cenci IV 4, 111,

mit bedeutender rhetorischer pause, die die zeitdauer der senkung mindestens ausfüllt. Mayor misst ihn mit zerdehnung von *dares*

Gùiltý! Who dáres tálk of guílt?

---

[1]) Vgl. p. 46 u. abh.

[2]) Als der verfasser im jahre 1898 die oben entwickelten theoreme zu papier brachte, ahnte er kaum, dass dieselben den reiz der neuheit und originalität schon verloren haben würden, wenn sie im druck das licht der welt erblickten. In diesen tagen (juni 1902) erschien in der *Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht* 16, 273 ein aufsatz von W. Reichel, der sich u. a. mit der oben ventilierten frage befasst. Es ist ein amüsanter artikel, welcher zb. folgenden klassischen beleg für fehlen der hebung in rhetorischer pause bringt:

Sie raúschen heraúf, sie raúschen nieder,
Den jüngling ⏑̲ *bringt keines wieder* (Schiller),

ebenso für aufzählungen (siehe sub *β*):

Zeit, Wind, Fraú und Glück
Verändern sich im aúgenblick (Sprichwort).

während Rossetti abermals mit einer — wie oft, recht wenig gelungenen [1]) — emendation bei der hand ist:

Guiltý! Who dáres to tálk of guilt?

Es ist nur zu verwundern, dass noch niemand an eine (sehr plausible) messung mit fehlendem auftakt gedacht hat. Wenn man jedoch den effekt dieses leidenschaftlichen ausrufs *Guilty!* (doppelt machtvoll durch die taktumstellung) ganz auf sich wirken lässt, wie er dem schaffenden dichter im ohr geklungen haben mag, als er diesen vers ersann, so ergibt sich unsere skansion von selbst. Mayor hält dieselbe denn auch für "*theoretically allowable*", möchte sie jedoch nicht empfehlen, weil ihm — man höre — kein weiterer sicherer fall einer im versinnern fehlenden senkung bekannt ist [2])!

Ein geringer betonter ausruf findet sich mit der gleichen wirkung in dem schon erwähnten [3]) verse

Most míserablé? — Whý, (×) *míserablé?* Cenci I 1, 92; ähnlich *O' fiè* (×) *túsh!* VC 1, 28.

Auch ohne vorhergehenden ausruf wirkt eine einfache kräftige satzpause inmitten des verses manchmal ähnlich: sie absorbiert die folgende senkung.

Bright thoúgh it seém, ít is not the same Laurel 9
And thoú whó inhabitest the thrones [4]) Cycl 339
To flý with theé, fálse as thoú [5]) Rem 2, 4
To-níght, I' shall make poor work of it Faust 2, 363
Thou dárest to speák — sénseless are the mountains Hellas 475.

Rossetti glaubte auch hier Sh verbessern zu sollen, indem er die konjunktion *as* einfügte, wofür ihm aber niemand dank wissen wird: denn wenn je, so ist im letztgenannten

---

[1]) Auch Swinburne l. c., p. 202 findet, dass die einfügung des *to* den effekt des ausbruches abschwächt.

[2]) l. c. "I know of no instance in which Sh certainly used internal truncation in five-foot iambic."

[3]) p. 49 u. abh.

[4]) Von Rossetti durch eingeschobenes *too* ergänzt.

[5]) Denn das schema verlangt 4 hebungen, und 1, 4 ist nur versehentlich dreihebig gelassen worden.

vers die auslassung der senkung gewollt, und es ist nicht immer Homer, der schläft, sondern wir, die träumen.

Einige weitere fälle, in denen wir eine skansion nach unserer theorie empfehlen, eine entscheidung jedoch nicht treffen möchten, sind die folgenden:

'Tis the same thíng. Í'f you knew as much[1]) Oed I 125
I have stolen oút, só that if you will Cycl 422
And so we sought you, kíng. Wé were sailing ebda 21
'Twixt thou and mé be, O that neither fortune MagProd 2, 179.

Den vorletzten vers misst Mayor mit doppelter accentverschiebung.[2])

β) in aufzählungen.

In jeder asyndetischen aufzählung liegt eine art abgeschwächten ausrufs vor. Sprechen wir einen satz wie „Alles wurde gemordet: weiber, kinder, greise; jung, alt; reich, arm!", so bemerken wir ohne weiteres, dass jedes der einzelnen nomina einen besonders starken accent trägt, jedenfalls einen um vieles stärkeren accent als wenn wir die reihe durch einfügung der kopula *und* unterbrechen. Jegliche art von aufzählung wird also dadurch kraftvoller, dass die kopula zwischen ihren einzelgliedern weggelassen wird, m. a. w. der rhythmische stoss auf den einzelgliedern verstärkt sich, sowie die zwischensenkungen unterdrückt werden. Hiemit haben wir — ohne es zu wollen — eine erklärung für ein sprachgesetz gefunden, das unseren interessen hier ganz fern liegt: ich meine das syntaktische gesetz mehrerer sprachen, wonach bei aufzählungen das nomen keinen (teilungs-)artikel zu sich nimmt: «*Tout s'enfuit: hommes, femmes, enfants*».

Für uns ergibt sich hieraus eine andere folgerung: die nämlich, „dass auch im vers bei gliedern einer aufzählung eine senkung gern fehlt". Auf diese erscheinung hat bereits Schick gelegentlich[3]) hingewiesen. Sie ist für Sh von un-

---

[1]) Siehe Rossetti's und Forman's konjekturen, bei Form II 330.

[2]) p. 240.

[3]) S. zb. Degenhart, M.: *Lydgate's Horse, Goose and Sheep.* Münch. Beitr. XIX, p. 37. Vgl. auch Reichel, a. a. O. Verfasser vorliegender abhandlung ist allerdings unabhängig von beiden auf obige theorie gekommen.

gemein hoher bedeutung und müsste es nach meinem gefühl auch für manchen anderen dichter sein, der der eingebung seines natürlichen empfindens lieber folgte als dem gebot der starren versregeln. Aus Shakspere sind mir 4 beispiele gegenwärtig, die zum teil eine falsche auslegung erfahren haben [1]):

So minutes, hoúrs, daýs, mónths and yeárs 3 H II 5, 38
In dróps of sórrow. Sóns, kínsmen, tháues Macb I 4, 35
Is not this buckled wéll? × *Rárely, rárely* Ant IV 4, 11
(×) *Teár for teár, and loving kiss for kiss* Tit V 3, 56.

Letzteres beispiel, welches fehlen der senkung im ersten fuss zeigt, ist allerdings von etwas freierer, jedenfalls aber ganz nahverwandter natur; ein analoger fall findet sich bei Sh: (×) *Fást and fár* QMab IX 219. Weitere typische beispiele aus unserem dichter:

I have wrought moúntains, seás, wáves, and cloúds [2])
UnfDr 25
And the sméll, cóld, oppréssive and dank SensPlant III 11·
But my bosom is cóld — wíntry cold R&H 587
So goód and bád, sáne and mad PBell III 22, 1
Wail, howl aloúd, Lánd and Seá Prom I 308
Leaf after leáf, daý by day [3]) SensPlant III 32
Trees behind treés, rów by row [4]) Faust 2, 46
Daý and níght, daý and night R&H 284

für verba: *Cóme and sígh, cóme and weep* DirgeYear 2, vielleicht auch *I' am léft lóne, alóne* Rem 1, 8
Thy brother Deáth cáme, and críed Night 4, 1.

Überzeugende beispiele sind der refrainruf der geister im Prom *Down! down!*, den doch niemand als jambischen einheber lesen wird, der der furien *Come, come, come!* etc. —

---

[1]) s. König p. 17 (*howers, monthes*!!); p. 94 und S 116, S 117.

[2]) Dies zweifellos die authentische lesart; das von Rossetti eingefügte *and* geht auf eine korrektur der witwe Sh ('*Song of a Spirit*') zurück — ein neues beispiel zu sovielen anderen!

[3]) Nach der ursprünglichen und, wie mich bedünkt, richtigen lesart.

[4]) Es sei jedem unbenommen, den vers ohne medial truncation mit fehlendem auftakt zu lesen. Für mich persönlich steht obige lesung ausser zweifel.

Beachten wir, dass in einigen der angeführten beispiele (wie *R&H* 587) der ausfall der senkung durch die leicht zerdehnbare natur der vorangehenden silbe wesentlich verdeckt wird. Noch mehr trifft dies bei *r*-haltigen wörtern zu wie in *Lóve, Desíre, Hópe and Feár* LHDF 54.

Zwei weitere beispiele bedürfen eines kommentars. In *Cenci* IV 1, 136 findet sich ein ruf (×)*Peáce!* (×)*Peáce!*, wo Rossetti ein (prosaisches) *husband!* einfügen will. Der gleiche zuruf ist allerdings *Charles* 2, 210 ohne pausen gebraucht. — Der in den drucken folgendermassen lautende vers *Prom* IV 242

Purple and ázure, whíte, greén and golden

weist in der handschrift die lesart *& green* auf, freilich herrscht an dieser stelle des manuskriptes ein rechtes durcheinander.[1]) Übrigens fragt es sich sehr, ob nicht Sh bei herstellung des druckms. dieses *and* wieder ausgestrichen hat, um häufung der kopula zu vermeiden, nachdem ja seinem ohr wie in sovielen anderen fällen die aufzählung ohne zwischensenkung viel wohllautender klang.[2])

Man wird nach dem entwickelten zugestehen, dass emendationen in mehreren der erwähnten beispiele unnötig waren. Es reichen eben die alten theorien nicht aus, wo Sh's verse zu messen sind, und wie Hans Sachs von dem ritterlichen sänger, dürfen wir mit bezug auf unseren dichter sagen

„Kein' regel wollte da passen,
und war doch kein fehler drin.“ [3])

3. Auf verderbnis des textes scheint das fehlen einer senkung zurückzugehen in den stellen *Oed* I 176; II 1, 19 (wo Rossetti eine allzu gewaltsame emendation vornimmt). Interessant ist die stelle *DemW* II 50, wo Sh gelegentlich seiner überarbeitung des *QMab*-textes eine senkung auszufüllen vergass. Ein ähnlicher umstand mag, ohne dass wir es ahnen, noch in manchem bisher unerklärten fall vorliegen. Zum

---

[1]) S. *Archiv* CII 310, CIII 319.

[2]) Woodberry behält die überlieferte lesart bei und verficht dieselbe mit einem metrischen exkurs, der zweifellos recht gut gemeint, aber — wie so oft — sachlich verfehlt ist (Woodb II 428).

[3]) Rich. Wagner's *Meistersinger* II.

schluss sei noch auf zwei stellen hingewiesen (*PBell* VI 25, 2; 32, 4), in denen Rossetti wohl grundlos fehlen einer mittleren senkung annahm.

c) Am versende.

Trochäische verse sind gern katalektisch, bes. im strophischen zusammenhang als gegensatz zu ihren akatalektischen nachbarzeilen. Das genauere über diesen punkt weist unser IV. kapitel aus.

B. Mehrere fehlende Silben.

Wie im fall mehrerer überzähliger silben (I B), liegt meist ein versehen des dichters zu grunde, wenn einem in geregeltem schema stehenden verse soviel silben fehlen, dass seine hebungszahl die norm nicht erreicht. Dies kommt namentlich vor im dramatischen vers zu beginn und am schluss von scenen, sowie bei geteilter rede, auch sonst, indem ein im entwurf unfertiger vers — sei es aus versehen, sei es mit absicht — nicht zur vollzahl seiner hebungen ergänzt wurde.

In *Oed* I 17, 19, 23 finden wir 6 halbverse, welche trotz der unparlamentarischen unterbrechungen als paarweise zusammengehörig zu betrachten sind. Als solche hat sie auch Forman erkannt, nur kommen bei seiner zählung die — wenn auch noch so unartikulierten — äusserungen des schweinevolks allzu kurz weg! — Ferner liegt ein fall vor, in dem zwei halbverse, die zusammen einen regelrechten fünfheber bilden, auch dann zusammengehören, wenn sie von einem weiteren vollvers unterbrochen werden; es sind die verse *Cenci* I 122 und 124. Wir haben uns den zwischenvers 123 (die antwort des grafen) als späteres einschiebsel zu denken, während die beiden nun getrennten teile im entwurf höchst wahrscheinlich direkt aufeinander folgten und darum als einziger vers gezählt werden sollten. Woodberry's neuanordnung der zeilen bedürfte nur noch einer kleinen änderung[1]) und sie wäre gutzuheissen.

Namentlich auszunehmen sind ferner einige sehr inter-

---

[1]) Nämlich so: *Would speak with you. — Bid him attend me in*
The grand saloon. — Farewell; and I will pray.

essante fälle, in denen weder flüchtigkeit noch bequemlichkeit des dichters vorliegt, die kürzung des verses vielmehr höheren intentionen diente. Die (von den bisherigen herausgebern und kritikern grausam verkannten) fälle sind die folgenden:

Hellas 813 *A far whisper* — —

Mit welch feinem empfinden ist hier eine scheinbare unregelmässigkeit höheren kunstzwecken dienstbar gemacht: der vers ist zeitlich vollkommen ausgefüllt durch das stumme hinhorchen der sprechenden. Der fall ist nicht vereinzelt. Die gleiche handlung mit einem in ähnlicher weise verkürzten vers findet sich in

Cenci III 1, 268 *Until . . . What sound is that?* — —

Liesse sich nicht in analoger weise das fehlende glied der zeile *Cycl* 573 durch die handlung prächtig illustrieren? Solange getrunken wird, wird geschwiegen, der vers klingt ohne worte (aber vielleicht nicht ganz ohne taktmässiges geräusch) aus; mit *How now?* hebt ein neuer an. So könnte man sich schliesslich auch denken, dass in

Cenci IV 3, 4 *About his bed.* — *My God!* — —

die fehlenden silben inhaltlich und zeitlich ersetzt sind durch den schauder, durch die ängstlichen bewegungen der sprecherin.[1]) Sogar v. II 1, 179 des im ganzen recht regellosen *Oed* möchte ich wagen, unter diese rubrik zu stellen und die verkrüppelte zeile

Thus I! ————

in gedachter weise zu verteidigen; denn nicht ganz ohne grund kann Sh hier einen gewaltigen gedankenstrich haben drucken lassen.

In den meisten anderen fällen haben wir uns die genesis der betr. unvollständig überkommenen zeile so zu denken, dass beim ersten entwurf der und jener vers kurzweg abgebrochen, unfertig belassen wurde, weil eine neue idee den dichter zum beginn eines vollverses lockte, oder weil ihm gewisse worte zur ergänzung nicht rasch parat waren. Dem

[1]) Wenn man an Forman's druck festhält. In den originalausgaben fehlen gedankenstriche überhaupt. Schick plädiert dafür, die gedankenstriche vor den ausruf zu setzen: beachten wir jedoch, dass die verszeile unter zwei sprecher verteilt ist.

mit Sh's mss. vertrauten forscher ist es eine gewohnte erscheinung, dass der autor je nach bedarf des metrums raum für epitheta ornantia freiliess und die letzteren erst später bei der revision der skizze nachtrug: eine thatsache, mit der die textkritik oft zu rechnen hat und nur noch öfter rechnen sollte als sie es thut. Ein einziges lehrreiches beispiel, das für unsere auseinandersetzungen von bedeutung ist, sei hier dargestellt. In der urskizze zur *ONaples* schrieb Sh den vierten vers in folgender gestalt nieder

The Mountain's voice at intervals,

dh. er liess einen kleineren zwischenraum vor, einen grösseren hinter *Mountain's* frei: wie Zupitza[1]) wohl erkannte, in der absicht, später ein das metrum ergänzendes beiwort jenachdem zu *mountain* oder zu *voice* einzusetzen. In der that findet sich vor *voice* mit anderer tinte und ohne dass der zwischenraum ganz ausgefüllt wäre, das adjektiv *slumberous* eingetragen.

Dass ein solches caret dem auge des dichters oft entging, kann uns nicht wunder nehmen, wenn wir bedenken, wie seine originalmss. gewöhnlich *πολλα δ' ἀναντα κατᾰντα παραντα τε δοχμια τε* überschmiert waren.[2]) Wenigstens ist in verwickelten lyrischen strophensystemen stets ein versehen anzunehmen, da Sh auf gleichbau entsprechender glieder ungemein viel hielt und hier nicht leicht aus bequemlichkeit eine *short line* hätte stehen lassen. Unvollendete dramatische verse hingegen, wie sie uns bei Shakspere so oft entgegen treten, scheinen auch Sh nicht besonders beirrt zu haben. Inmitten der prächtigen zusammenhängenden schlachtenschilderung taucht *Hellas* 483 plötzlich ein unvollendeter vers auf; ebenso in Asia's erster rede *Prom* II 1, 12 ein dreiheber; das ms. weist nach *life* vier punkte aus: trotz dieses winkes wurde der vers später nicht mehr ergänzt und steht nun so, unvollendet inmitten eines sonst im schönsten sinne des wortes ‚vollendeten' werkes!

---

[1]) Im *Archiv* XCIV p. 18.

[2]) Ein solches moment signalisiert Zupitza, indem er zu einer gewissen zeile im *Prom* bemerkt (*Arch* CIII 320), Sh könnte dieselbe versehentlich vierhebig gelassen haben, da sie ziemlich lang war (sie überragt an ausdehnung selbst die umstehenden quinare).

Wir geben in folgendem eine aufzählung solcher zeilen, deren anormale kürze nicht in tieferen erwägungen begründet ist.

a) Ein einheber steht für einen fünfheber (1 fall)

Hellas 483, vielleicht nach dem vorbild anderer grosser dichter, vgl. oben.

b) Ein zweiheber steht

α) für einen dreiheber (1 fall): *Cloud* 2 u. 4 *From the seas and the streams* und *In their noonday dreams.* Da alle entsprechenden b-zeilen dreihebig sind, so stellt sich diese abweichung als überaus auffallend dar. Ich erkläre sie mir damit, dass der dichter zu anfang seines liedes über die durchzuführende strophenform mit sich noch nicht im reinen war, dass er sich bald einem variierten nebenschema zuwandte, wobei es ihm passierte, die korrektur des eingangs zu vergessen. Der fall ist keineswegs vereinzelt, vgl. *Quest* 1, 8 [1]; *Rem* 1, 4 [2]; und s. auch p. 9 u. abh.

β) für einen fünfheber (2 fälle): *Cenci* I 2, 1 u. 91, anfangs- und schlusszeile der scene! Über *Cenci* I 1, 122; 124; V 2, 19 ist bereits gesprochen worden. [3])

c) Ein dreiheber fälschlich

α) für einen vierheber (5 fälle): *Rem* 1, 4; sowie in einigen inmitten verwickelter strophenschemata stehenden versen, nämlich *ONaples* 145; ebda 164, letztere unregelmässigkeit hervorgerufen durch ein anderes kleines versehen [4]); *Hellas* 51; ebda 214. Die zahl von 4 hebungen wird für all diese verse durch das system gebieterisch gefordert.

In früheren ausgaben wies auch die zeile *Hellas* 657 die hier besprochene unregelmässigkeit auf: Sh's druckfehlerliste hat dieselbe berichtigt.

β) für einen fünfheber (1 fall): *Prom* II 1, 12.

---

[1]) p. 71 u. abh.

[2]) p. 76[5] u. abh.

[3]) p. 80 u. 69 u. abh.

[4]) worüber weiter unten genaueres (IV. kap. IV, *litera* V).

d) Ein vierheber fälschlich für einen fünfheber (9 fälle).

ConstSing 2, 1 u. 2 — *HAp* 1, 3 — *Oed* II 2, 97 und ähnliche unfertige oder verderbte stellen wie *PAthan* I 566, 567; *MagProd* 2, 146; 3, 171.

In *Cenci* IV 2, 17 ist die unregelmässigkeit wegen der scenischen unterbrechung sehr verzeihlich: zwei personen gehen ab, während zwei neue auftreten, die ihre rede naturgemäss mit einem vollvers beginnen. Einen sehr ähnlich gelagerten fall haben wir in *MagProd* 3, 158, wo sich in der überlieferten lesart mehrere vierheber folgen. Ein versehen des übersetzers liegt ja zweifellos zu grunde, doch scheint die bisherige anordnung des textes dasselbe nur zu erhöhen.

In eine hitzige literarische fehde führt uns folgende stelle. In *Lament* 2, 3 steht

Fresh spring, and summer, and winter hoar.

Sh hatte die zeile harmlosen sinnes geschrieben: „nun stossen sich die weisen dran und brechen harte köpfe“. Ob unserem autor der herbst in der feder oder im gedächtnis stecken blieb, wer will es entscheiden? Jedenfalls musste es frappieren, dass im selben vers sowohl die reihe der jahreszeiten als die der füsse eine lücke aufwies, und es war Rossetti nicht zu verargen, wenn er, auf einen vorschlag Fleay's hörend, "*autumn*" einsetzte. Über diese korrektur fiel nun Swinburne her[1]), und zwar mit wutschnaubenden ausdrücken wie "incredible outrage" — "atrocity" — "damnable corruption, for which one thousand years of purgatorial fire would be an unsufficient atonement". [2]) Über diese in-

---

[1]) *Essays and Studies* p. 230.

[2]) Lord Byron hat recht: *Poetic souls delight in prose insane.* Aber gerade mit diesem vers hatte ich Swinburne entschuldigt, als ich eines tages die kuriose entdeckung machte, dass unser grosser zeitgenosse obige invektive nicht einmal aus eigenem geschöpft, sondern dem kritiker in Sh's PBell VI 5:

"*Miscreant and Liar!*
Thief! Blackguard! Scoundrel! Fool! Hell-fire
Is twenty times too good for you"

abgeborgt habe. Hätte Sw. statt dessen eine seite weiter gelesen und sich strophe 12 desselben gesanges als devise entlehnt! Aber es muss

vektive urteilt Mayor ebenso kühl wie richtig: "But this way of talking, if it is not mere foolish affectation, seems to me downright madness." [1]) Für die korrektur selbst will sich Ellis nicht erwärmen, die erzielte wirkung kommt ihm so überaus lahm vor. [2]) Ich persönlich kann mich dem gedanken nicht verschliessen, dass Sh selber *autumn* eingesetzt haben würde — nicht den jahreszeiten, wohl aber dem metrum zu liebe —, falls er auf den fehler aufmerksam gemacht worden wäre.

Der in früheren ausgaben (noch bei Forman) kurze vers *Hellas* 755 ist durch die erwähnte druckfehlerliste endgiltig berichtigt; *L&C* V 26, 3 ist mit vermeidung jeglicher verschleifung normal fünftaktig zu lesen. Zwei von Mayor p. 251 und 252 angeführte stellen *Death I* 1, 4 und *SumWint* 3 gehören nicht hieher: bei ersterer liegt Mayor's lesart ein druckfehler zu grunde, bei letzterer ist fehlen des auftaktes anzunehmen, nicht fehlen eines schmückenden beiworts.

e) Ein fünfheber fälschlich für einen sechsheber.

Nur zwei fälle, wo am schluss einer spenserstanze ein gewöhnlicher *heroic* steht: *OnLeavingLW* 2, 9 und *L&C* IV 18, 9

"*I prithee spare me*"; — *did with ruth so take.*

Inwiefern dgl. metrische ungenauigkeiten freilich geeignet sein sollen, „eine glänzende klangwirkung" hervorzubringen, wie H. Richter [3]) meint, wird mir ewig unerfindlich bleiben.

Die sechs hebungen des alexandriners *Prom* IV 372 dürften, wie oben p. 9 auseinandergesetzt, unanfechtbar sein.

5. Versbewegung (Rhythmus).

Von den verschiedenen versbewegungen hat unser dichter mit glücklichstem griff stets diejenige gewählt, die den jeweiligen stimmungsgehalt seines gedichtes am besten wiederzugeben vermochte. Für die *Stanz1814*, die *VisSea*, den

---

doch wirklich auch für einen dichter ein reiz darin liegen, „als dozent sich einmal zu erbrüsten, wie man so völlig recht zu haben meint".

[1]) *Transact. Phil. Soc.* 1875—76 p. 450.

[2]) Ebda p. 463.

[3]) p. 309 ihrer Sh-biographie.

furienchor im *Prom* konnte es keinen bezeichnenderen rhythmus geben als den stürmischen ungleichmässig steigenden (sog. anapästischen); für das fröhliche dahinsegeln der wolke kein besser entsprechendes als ein aus jamben und anapästen gemischtes, in kurzen verschen auftretendes metrum; im *BSrch* passt die anapästische bewegung des anfangs sehr gut zur beschreibung des am kabeltau schaukelnden schiffes. Das studium von *ToWillSh I* zeigt uns, dass zur schilderung des wilden meeres, der schiffahrt, zur erzählung von trug und gewaltthat die ungleichmässige bewegung, ruhiger gleichmässiger rhythmus hingegen in den zarten schilderungen des familienglückes, beide mit grossem geschick angewandt sind. Den versen der naturstimmen *Prom* I 74 liegt gleichmässig fallende bewegung zu grunde: die stimme aus den wassern aber erzählt das schaurige ende des piloten auf dem wilden meer in ungleichmässig-steigendem rhythmus. [1])

Selbstverständlich tritt bei zugrunde liegender ungleichmässiger bewegung häufig ersatz der doppelten senkung durch die einfache ein, wodurch für den dichter eine erleichterung der versstruktur, für das gedicht aber eine wohlthuende abwechslung erzielt wird. [2]) Eine beschränkung dieser lizenz auf gewisse versstellen tritt nicht ein.

Der umgekehrte vorgang lässt sich für die gleichmässige bewegung nicht ohne weiteres vindizieren. Ein gleichmässig gedachtes strenges schema ist selbst bei Sh — dem man soviel emanzipation vorwirft — mit ungleichmässiger bewegung nicht gemischt; die blankverse, die meisten lyrischen formen sind nach dem haupttypus rein durchgeführt: nur muss man sich immer wieder vorhalten, dass unser dichter die grenzen der verschleifung sehr weit gesteckt hat. Auf grund dieser erwägung gelangen wir zu einer anderen würdigung der Sh'schen verstechnik und finden eine gewisse sorgfalt und regelmässigkeit auch in seiner wahrung der versbewegung.

Andrerseits soll nicht geleugnet werden, dass Sh das

---

[1]) Von H. Richter in ihrer übersetzung nicht nachgeahmt.

[2]) Vgl. in der antiken verslehre den ersatz der daktylen durch spondeen, der jamben durch tribrachys.

aus gleichmässiger und ungleichmässiger bewegung gemischte metrum besonders bevorzugte. Die ganze epyllie *RdH* kann uns hiefür als beispiel dienen; hier lösen auch gleich- und ungleich bewegte partien einander ab. "The metre", urteilt Sh selber [1]), "corresponds with the spirit of the poem, and varies with the flow of the feeling."

Bei bestimmung des versmasses für solche freier bewegte gedichte wird es sich darum handeln, einen dem ganzen zu grunde liegenden haupttypus zu erkennen. Ähnlich drückt sich einmal Mayor aus, indem er sagt [2]): "The rhythm of the lines must be interpreted by the general rhythm of the piece". Gleichwohl scheint dies keine allzu leichte aufgabe zu sein: denn bei Mayor selbst laufen beispiele grober verkennung des grundrhythmus unter. Ein gewisser Dr. Angus [3]) skandiert sich aus der *Skylark* anapästische bewegung heraus und stellt Sh's

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert

neben Thomas Moore's *'Tis the last rose of summer*
Left blooming alone.

Die beiden anfangszeilen des gedichtes *Ir II* weisen zweifellos fallenden (daktylischen) rhythmus auf:

Ghósts of the deád! have I nót heard your yelling
Rise on the níght-rolling breath of the blast?

Gleichwohl ist die grundbewegung des liedes als steigend (anapästisch) zu bezeichnen. Wie dem schaffenden tonkünstler eine bestimmte taktart im ohr klingt, in deren rhythmus er seine melodien einzukleiden im begriff ist, so schwebte dem schaffenden dichter hier eine steigende bewegung vor, nur dass er im interesse der wuchtigen anrede *Ghosts!* sowie des eindrucksvollen wortes *rise* unwillkürlich den doppelten auftakt unterdrückte. [4])

---

[1]) An Peacock, 16. Aug. 1818, zb. bei Woodb II 421.

[2]) *Transact. Phil. Soc.* 1877–79 p. 270.

[3]) *Handbook of the English Tongue* p. 359, citiert nach Mayor ebda p. 257.

[4]) Vgl. p. 72f. u. abh.

III. Die verschiedenen Versarten bei Sh.

Einen summarischen überblick über die verwendung der bedeutenderen metren bei Sh gibt Mayor p. 223—226 seiner spezialstudie. Einige wenige bemerkungen finden sich auch bei S 360; 373; 416 und 219 verstreut. Die resultate beider forscher bedürfen in mancher hinsicht der berichtigung.

Da wir gelegentlich der behandlung der strophenformen in unserem IV. kapitel eingehend von den versarten zu sprechen haben werden, so begnügen wir uns an dieser stelle mit einem hinweis auf die bemerkenswertesten versrhythmen und eine kurze charakterisierung derselben.

A. Gleichmässiger („jambischer“ bz. „trochäischer“) typus.

a) Einheber sind bei Sh nicht so selten wie bei anderen dichtern. Sie finden sich nur neben mehrhebigen versen, und gerade dieser gegensatz ist es, der ihnen ganz wunderbare musikalische effekte verleiht, so in *MagnLady* am schluss, *ToJane* in der mitte und am schluss jeder strophe, vgl.

The stars will awaken,
Though the moon sleep a full hour later,
To-night:
No leaf will be shaken
Whilst the dews of your melody scatter
Delight. ToJane 3.

Ein kurioser einheber *Where* des fragmentes *ToMary III* ist natürlich nicht, wie die drucke ihn geben, als selbständige einhebige strophenzeile aufzufassen, sondern als unvollendete zeile des entwurfes, wo Sh wie oft das reimwort notierte, die anderen das metrum füllenden worte aber für die revision freiliess.

b) Zweiheber treten als motiv zu verschiedenen geisterchören in *Prom* auf. Ihre leichte feenhafte bewegung ist, wie Vida Scudder einmal bemerkt[1], höchstens mit der von Ariel's sängen im *Sturm* zu vergleichen; in beiden waltet die frische

[1]) *On Prometheus Unbound,* in The Atlantic Monthly 1892, July, August.

trochäische bewegung kurzer zeilen vor, in denen Sh wie Shakspere die feenstimmen haben sprechen und singen lassen. Sodann finden wir zweiheber recht häufig im verein mit mehrhebigen versen, wo sie — ähnlich wie die einheber — sehr melodiös wirken, vgl. das malerische poem *VC XI*, oder die prächtigen lyrischen nippsachen wie *Mutab II:*

The flower that smiles to-day
To-morrow dies;
All that we wish to stay
Tempts and then flies.

Schluss: *Dream thou — and from thy sleep*
Then wake to weep.

Liebevolles versenken in die musik solcher zeilen wird einen jeden nicht nur den akustischen reiz, sondern geradezu die poetisch-oratorische bedeutung solchen rhythmuswechsels erkennen lassen. Die drängenden dreiheber singen einen hoffnungsreichen gedanken; die kürzeren zweiheber, die eben durch ihre unerwartete kürze unsere metrische erwartung abschneiden, wirken in der that wie die enttäuschung, von der sie klagen. Dass im ganzen gedicht form und inhalt sich in so vollkommener weise decken, ist natürlich nicht zu erwarten, noch auch zu wünschen: es genüge, dass die ideen des eingangs die prachtvolle form gezeitigt haben!

c) Dreihebige verse finden wir als motiv reizender lyrischer stücke, der *Skylark*, der *L'Far* u. v. a.

d) Der vierheber hat eine doppelte aufgabe. Einerseits wird er, in ähnlicher weise wie der soeben besprochene vers, zu lyrischen ergüssen, namentlich reflexionen düsterer art verwendet: so finden wir ihn in *LEug, InvMis, LorPhil, Music I, Invit, Guitar, LLerici.* Andrerseits ist er das metrum der idyllen und einfacheren epyllien oder balladen wie *WandJew, R&H, MaskAn, PBell; Ghasta, MarDream* usw.

e) Der fünfheber, die gewöhnlichste und brauchbarste versart, ist die form aller ernsteren poesie, der grösseren epen, der bedeutenderen lyrischen schemata u. dgl. Besondere beachtung verdient der blankvers *κατ' ἐξοχήν*, dh. der fünfmal gehobene reimlose vers. Derselbe spielte bei

Sh anfänglich eine ungewohnte rolle: die des lyrischen und epischen verses, späterhin wird ihm diese doppelte funktion entzogen und er gehört ausschliesslich noch der dramatischen gattung an.

Von den jugendlichen lyrischen und epischen poesien in bl-v. sind zu erwähnen grosse teile aus *QMab*, die gedichte *Star, To Ireland* in seinem zweiten teil, *To Harr I* [1]), das fragment *Silence*, die übersetzungen der elegie auf Adonis von Bion, der elegie auf Bion von Moschus, und der herrliche *Sunset*, der schon eine hohe stufe der technischen vervollkommnung bezeichnet; denn er repräsentiert uns „die ersten zeilen, in denen die sprache ganz mit Sh's genius erfüllt ist und in ihrem rhythmischen flusse der stimme eines neuen dichters folgt, mit einer so klaren, zu herzen gehenden und ureigentümlichen musik, wie wir sie bei Milton und Shakspere vernommen". [2]) Der *Sunset* bleibt die letzte lyrische bl-v. poesie, kurz vorher hatte Sh seinen *Alastor* in derselben form gedichtet; auch hier sind die verse „von einer selten erreichten majestät und einem musikalischen zauber, die Sh's beginnende meisterschaft in der handhabung des verses ankündigen". [3])

Dramatischen bl-v. enthalten: *Prom, Cenci, Orpheus, Oed, Hellas, HellProl, UnfDr, Charles, Tasso*; *Cycl, MagProd, Faust* (letztere drei übersetzungen). Der vers der *Cenci* wird von einem der berufensten [4]) mit folgenden worten charakterisiert: "The bl-v., while evidencing imaginative familiarity with the minor Elizabethans as well as with Shakespeare, . . is yet essentially modern and Shelleyan . . . The verse moves on with an almost conventional ease", und "The verse moves with the majesty of that of Sophocles, and with something of the limpid serenity of the prose of Plato". Die über-

---

[1]) welches Dowden formell und inhaltlich als nachahmung von Wordsworth's *Tintern Abbey* erkennt.

[2]) Nach Woodb III 496.

[3]) H. Richter, biographie p. 213.

[4] Todhunter, l. c., p. 118 und 171.

setzungsverse des *Cycl* werden von anderer seite [1]) als zierliche, fliessende englische bl-v., und die ganze übertragung als ein meisterwerk der übersetzungskunst gelobt.

Wie angedeutet, hat Sh die jambischen trimeter des *Κυκλωψ*, die assonierenden oder frei reimenden verse des spanischen und oft auch die reimenden verse des deutschen dramas durch den bl-v. wiedergegeben. In dieser emanzipation von der vorlage hat Todhunter den grössten mangel der übertragungen erblickt, und Sh selbst handelte gewissermassen seinem prinzip zuwider, da er nach Medwin's bericht [2]) als erstes erfordernis einer guten übersetzung die strengste wahrung der originalversform hinstellte. Trotz seines bedenkens findet nun aber Todhunter das Sh'sche verfahren im *MagProd* insoweit gerechtfertigt, als der spanische assonierende viertakter — an sich eine schwer wiederzugebende versart — dem englischen ohr allzu fremdartig klinge [3]), und plädiert nur für die paarweise reimende kurzzeile als ein passenderes äquivalent für die spanischen *redondilla*verse. Sh's freiheit dem deutschen original gegenüber verurteilt er auf's schärfste. [4])

Bez. der wirkungsvollen und in der literatur sehr gewöhnlichen verwendung des reims am ende von bl-v.-tiraden ist zu bemerken, dass dieselbe bei Sh nur ein einziges mal (*Oed* II 1, 191) nachzuweisen ist. Es war also offenbar prinzip, dass der dichter seine blankverse durchgängig reimlos gestaltete. Gelegentlich der revision der *QMab* hat er sich sogar ernstlich damit befasst, einige in der ersten ausgabe zufällig reimende zeilen durch umstellung oder durch wahl anderer termini reimlos zu gestalten, vgl. Forman's anmerkungen III 372 u. 375. Im *Alast* hat sich gleichwohl ein reim eingeschmuggelt (668 : 669). Die übersetzungen aus

---

[1]) H. Richter ebda p. 386.

[2]) *Life of Sh.* II 15: "For, in Sh's own words, he held it an essential justice to an author to render him in the same form."

[3]) p. 212, 218 u. 219.

[4]) p. 220 ff. Schonender drückt sich H. Richter p. 559 aus: „Wie Mephistopheles auftritt, macht der dichter es sich dann in reimlosen jamben bequemer“.

Calderon und Goethe sind, trotzdem die vorlagen gereimt (oder assonierend) waren, soweit der fünfhebige vers das schema ist, reimlos gehalten. Im *Oed* ist der orakelspruch in quinaren nach der ordnung a b b a gereimt, desgleichen im *Prom* die rede der lieblichen oceaniden inmitten grösserer reimender chorpartien I 664—671; 752—759; 801—806. An der erstgenannten stelle (v. 664) verrät die einführung des reims besondere feinheit, wie Todhunter[1]) trefflich illustriert: "The breaking into rhyme, as [these fair spirits] come flying through the air like comforting angels, is like the sudden outbreaking of the sun through a cloud .... A fitting introduction for the beautiful lyrics that follow!"[2])

Die schönheit und der wohllaut des Sh'schen *blank verse* ist von allen nachgeborenen dichtern Albions anerkannt worden; so hat beispielsweise Tennyson oftmals Sh's als „eines der grössten meister des englischen blankverses" gedacht.[3])

f) Der sechshebige vers ist, seiner taktzahl entsprechend, der vers der majestät. Er ist es, der die spenserstanze und ihre zahlreichen nachbildungen würdevoll abschliesst. Für kleinere lyrische sachen war er selten zu benutzen, da ihm die für die lyrische sprache erforderliche geschmeidigkeit und niedlichkeit abgeht. Die wilden *Stanz1814* weisen ihn. in buntem wechsel mit längeren und kürzeren ungleichmässig bewegten versen, auf; in *Hellas* findet sich ein chorgesang (1008) aus reinen sechshebern.

g) Der siebenheber (septenar) ist ein wegen seiner ausdehnung selten verwendeter vers, der nur in den erwähnten *Stanz1814* und an bekannter stelle im *Prom* (I 763) figuriert.

---

[1]) p. 147.

[2]) Diese bemerkung reproduziert 12 jahre nach dem erscheinen von Todhunter's buch Vida Scudder, l. c., in etwas geänderten ausdrücken, ohne Todhunter's als ihrer quelle zu gedenken. Auch Helene Richter stattet ihre artikel und bücher mit den resultaten der bisherigen detailforschung reichlich aus, ohne ihre lieferanten auch nur mit einem wort zu erwähnen. Ein Scapin mag ja wohl „sein gut nehmen, wo er es findet" — in der wissenschaft war das bis heute nicht mode.

[3]) *Tennyson, A Memoir by his Son*, Tauchnitz Ed. I p. 88.

B. Ungleichmässiger („anapästischer“ bz. „daktylischer“) typus.

a) Ungleichmässig steigende oder fallende einheber abwechselnd mit längeren versen wirken ähnlich melodiös wie die gleichmässig bewegten; man lese zb. die gedichte *Autumn* und *Fug*.

b) Zweiheber sind im *Oed* zu strophischer bildung benützt u. zw. für das solo der bremse und für den wilden schlusschor. Im schweifreimsystem treten zweiheber gerne dreihebigen schweifzeilen gegenüber, vgl. die wohlbekannten gedichte *SistRosa, Cloud, Arethusa* u. a.; sodann *FArab, L'When the lamp'* etc.

c) Das gewöhnlichste mass für die ungleichmässige bewegung ist der viermal gehobene vers. Viele balladenartige, viele leidenschaftliche gedichte treten im gewand dieses metrums auf, so die ersten — nach Scott's vorlage[1]) geschmiedeten — balladen aus *StIrvyne* und *VC*, die *VisSea, Liberty, Music II* u. ä.

d) In mehr als vierhebigen versen ist die ungleichmässige bewegung von Sh nicht angewendet worden, und mit gutem grunde. Selbst in anapästisch-daktylischer umgebung sind die fünf-, sechs- und siebenheber höchstens mit doppeltem auftakt ausgestattet und weisen im übrigen gleichmässigen gang auf, vgl. *Stanz1814, LNapoleon*.

Die technik der ungleichmässigen bewegung ist bei unserem dichter keineswegs vollkommen. Seine ungezähmte fantasie riss ihn im drängenden metrum vorwärts, sodass er nur allzu häufig inhaltsschwere und satzhochtonige wörter in die senkung zwängte. Diese lizenz lässt sich namentlich in den jugendgedichten bemerken:

Ah! sínk in our sweét country's rápturous meásure
IrSong 10

Or the yélling ghosts ríde on the blást that sweeps bý
ebda 15.

Aber auch die reiferen werke weisen dieselbe auf:

---

[1]) worüber an entsprechender stelle im IV. kap. I, B, 5 genaueres.

From the stárk nigh t of vápours the dím rain is driven
VisSea 3
Where the deáth-darting sún cast no shádow at noón
ebda 47.

Vielleicht sind es freiheiten dieser und ähnlicher art, welche dem englischen ohr als kraftvoll und neu imponieren, wie man nach Todhunter's urteil[1]: "There is something vigorous and new in these leaping anapæsts" meinen könnte. Unserem ohr klingt dieses galoppmass, zumal in versen wie den oben erwähnten, recht unerquicklich.

[1]) Über die *VisSea*, p. 186.

Drittes Kapitel.

Versschmuck.

«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.»
(Paul Verlaine.)

Unter dem gesamttitel *Versschmuck* fassen wir alle diejenigen verserscheinungen zusammen, die — für den regelrechten bau eines verses oder selbst einer strophe an sich nicht erforderlich — doch nach altehrwürdigem brauch mit mehr oder minder vorliebe angewandt werden, um den versen besonderen wohllaut und verschöntes ebenmass zu verleihen. Leider müssen wir es uns hier wie sonst in unserer abhandlung versagen, auf theoretische erörterungen einzugehen: unsere folgende disposition des stoffes wird hoffentlich auch ohne solche klar und plausibel erscheinen.

Meist sind es klangliche effekte — durch erregung verwandter reize auf unser ohr erzeugt — welche dem vers in nachdrücklichster weise wohllaut und ebenmass verleihen. Es sind dies, neben den in ihrer wirkung unbestimmten kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung, namentlich die assonanz und alliteration, sowie als vollkommenste stufe: der reim.

Von kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung und vokalspielen haben wir in den metrischen theorien noch weniger vernommen. Sh hat eben auf dem gebiet feinerer wortmelodik triumphe gefeiert wie kein zweiter vor ihm. Die

neuere französische dichterschule der dekadenten wandelt, wenn auch völlig unbewusst, auf Sh's spuren. „Sh hört in den dingen überhaupt nur die musik, und sein dichten ist ein leiden an den grossen harmonien."[1]) Diese neuerung der versdekorierung mit reichstem schmuck bleibt als ein unvergängliches verdienst unseres meisters bestehen, und ist umso grösser zu nennen, als er hier allereigenste pfade schritt, pfade, die keiner vor ihm wandelte, als er hier aus sich selbst heraus geschaffen und durch sein vorbild gelehrt hat, was als eine der ersten bedingnisse schöner dichtersprache aufzufassen wäre: der wohllaut, die nuance — ohne dieselben als erste bedingnis der poesie hinzustellen, ohne wie jene französischen poeten einseitiger formkünstler zu werden! *De la musique encore et toujours!*

Auf den melodischen zauber vieler Sh'scher verse hat man von jeher rühmend hingewiesen[2]), ohne sich der faktoren bewusst geworden zu sein, welche sich in Sh's meisterhand zu solch glücklicher gesamtwirkung vereinigten.

I. Versschmuck durch Vokalkombinationen.

A. Vokalhäufung.

V. Scudder preist in ihrem mehrfach angezogenen artikel die fülle von harmonie, die Sh aus dem gleichen instrumente des reimlosen theaterverses zu ziehen vermochte, und stellt den lenzgleichen, milden, harmonischen, vokalreichen vers Asia's dem harten, wuchtigen, konsonantenreichen und vokalarmen verse des *Prom* (im I. akt) gegenüber. Sie hört aus den worten Jupiter's zu anfang des dritten aktes einen schrillen metallklang heraus, verbunden mit der pompösen

---

[1]) R. Kassner, *Die Mystik, die Künstler u. das Leben* etc. Leipzig 1900, p. 80.

[2]) Drei belegstellen unter vielen: Todhunter p. 153: "Sh has (here) made English blank verse the native language of elemental genii"; p. 171: "the exquisite melody of sound, which (is) peculiarly Sh's own"; V. Scudder, l. c.: "He has the power to sing melodies which seem echoes of unearthly music".

pracht affektierter majestät, welche die f ü l l e d e r v o k a l e verleiht.

Zunächst liegt freilich nichts näher als die frage, ob der dichter solche klangliche effekte wohl beabsichtigt haben mag? Denn mit der erkenntnis künstlerischer absicht resp. waltenden zufalls steht und fällt jeder wissenschaftliche hintergrund für die beschäftigung mit solchen fragen. Selbst bei unserem Sh wird es gut sein, sich prinzipiell auf einen skeptischen standpunkt zu stellen und in vielen fällen, wo nebeneinander stehende worte durch klangliche effekte verkettet sind, das walten eines freundlichen zufalls anzuerkennen. Erst mit einer solchen allgemeinen *reservatio mentalis* werden wir zu einer gerechteren beurteilung der Sh'schen technik gelangen, und die beispiele, in denen künstlerische absicht zweifellos vorliegt, an wert und bedeutung gewinnen sehen. Wir werden erkennen, dass Sh mit einem so überaus delikaten kunstmittel keineswegs verschwenderisch um sich wirft, sondern nur durch die zu schildernde bedeutungsreiche und malerische situation angeregt dasselbe einführt.

In der stimmungsvollen abendschilderung zu anfang von *J&M* (21) finden sich die melodiösen verse

— for the winds drove
The living spray along the sunny air
Into our faces: the blue heavens were bare,
Stripped to their depths by the awakening north;
And from the waves, sound like delight broke forth
Harmonizing with solitude, and sent
Into our hearts aërial merriment,

in denen reiche vokalklänge (*spray along, sunny air, into our* [zweimal], *blue heavens, sound like delight, harmonizing, aërial*) sich zu überaus glücklicher wirkung verbinden.[1]) Auch in Ione's erster strophe (*Prom* I 222) ist ein gewisser vokalreichtum auffällig.[2]) Freilich bleibt in fällen von so feiner

[1]) Die glückliche wahl der worte in dieser stelle hebt T o d h u n t e r p. 110 rühmend hervor.

[2]) In der darauffolgenden strophe ihrer schwester Panthea macht sich umgekehrt eine gewisse fülle von konsonanten bemerkbar. Es ist nicht ohne bedeutung, dass der name *Ione* vokalreich (5:1), der name

natur die individualität des hörers allein massgebend. Ein *Sic volo, sic jubeo* in wissenschaftlichen dingen wäre mehr denn abgeschmackt.

B. Vokalspiele.

Vokalspiele werden erzielt durch bewusste häufung von selbstlautern gleicher phonetischer gruppe, also von dunklen resp. helleren, oder langen resp. kurzen selbstlautern nebeneinander. Ich kenne eine einzige stelle, von der ich mir zu behaupten getraue, Sh habe darin ein vokalspiel absichtlich eingeführt; dieselbe findet sich *Alast* 494 und schildert das fliessen des baches:

The rivulet
Wanton and wild, through many a green ravine
Beneath the forest flowed. Sometimes it fell
Among the moss with hollow harmony
Dark and profound. Now on the polished stones
It danced: like childhood laughing as it went:
Then, through the plain in tranquil wanderings crept etc.

Der effekt der verschiedenen laute drängt sich dem ohr auf. Kurze und helle vokale schildern das lustige übermütige plätschern *(rivulet, wanton, wild, green ravine, forest)*: dunkle und lange malen die verborgene strömung unter dem moos *(among, moss, hollow, harmony, dark, profound)*; kurze dunkle und mittelhelle vokale charakterisieren das tanzen über die steine *(now, polished, danced)*: ganz helle das einem kinderlachen verglichene muntere plätschern *(like, child, laughing, as, went)*; das fernere ruhige dahinströmen vertonen die ruhigen hell- und dunklen klänge *(through, plain, tranquil, wanderings, crept)*: kaum dass ein einziger vokal den klanglichen effekt seiner nächsten nachbarn stört! Das ganze vokalspiel, in seiner wirkung, wie jedermann zugestehen wird, sehr nett und sinnig, scheint mir vom dichter beabsichtigt.

Panthea konsonantenreich (3:3). Im *Prom*-ms. erscheinen die reden der beiden schwestern unter einander vertauscht, s. *Archiv* CII 305. Warum wohl der dichter diese änderung vornahm?

C. Assonanz.

Vollkommener, weil deutlicher. wirkt die anwendung der vokalspiele, wenn nur ganz gleiche vokale benützt werden: assonanz. Zwei prächtige beispiele, in welchen mehrere langgedehnte *i* den beabsichtigten schlummerweich-träumerischen, sehnsüchtigen effekt in vorzüglicher weise hervorbringen, sind die verse, mit denen die mutter in *VisSea* ihr kind in schlaf wiegt: *But sleep deeply and sweetly . . . Dream, sleep! . . . To see thee no more, and to feel thee no more?* (VisSea 77, 80, 84), und der inhaltlich verwandte passus

They drank in their deep sleep of that sweet wave
Witch 69, 3.

Auch die zwei stellen *R&H* 985 ff. und die anfangszeilen von *IndSer* lassen sich hieher ziehen.

In mehreren fällen vereinigt sich die assonanz mit der alliteration zu einem doppelt wirkungsreichen klangeffekt, so in den verbindungen *bursting burthen; hideous heap; merry mariners; merry marriage; sad satiety* u. a.

II. Versschmuck durch Konsonantenkombinationen.

A. Konsonantenhäufung.

Solche konstatiert, wie erwähnt, V. Scudder in den ersten trotz- und klagereden des Prometheus. Ich möchte zur veranschaulichung eine stelle hierher setzen:

The crawling glaciers pierce me with the spears
Of their moon-freezing crystals, the bright chains
Eat with their burning cold into my bones etc. I 31,
ähnlich 380; 393 u. s.

Anschaulichere beispiele aber sind die folgenden:

Where Power in likeness of the Arve comes down
From the ice gulphs that gird his secret throne,
Bursting through these dark mountains like the flame
Of lightning thro' the tempest. MBlanc 16.

Das verhältnis der konsonanten zu den vokalen ist hier 2 : 1.

Their moss rotted off them, flake by flake,
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake,
Where rags of loose flesh yet tremble on high

SensPlant III 66

(lautverhältnis = 2 : 1). Sehr interessant sind die folgenden verse, die die wogenbrandung des meeres schildern:

— — — *On every side*
More horribly the multitudinous streams
Of ocean's mountainous waste to mutual war
Rushed in dark tumult thundering, as to mock
The calm and spangled sky. Alast 340.

Die häufung der konsonantenreichen, in der skansion zu verschleifenden endsilben bringt hier den beabsichtigten gewaltsam drängenden effekt hervor.

B. Alliteration (Stabreim).

Die alliteration ist eine der am meisten untersuchten metrischen erscheinungen. Dass Zeuner in seiner abhandlung über die alliteration bei neuenglischen dichtern Sh unberücksichtigt gelassen hat, wurde schon eingangs erwähnt. Ich musste mir also auch im folgenden abschnitte selbst einen weg bahnen.

Welch widersprechende resultate die erforschung des stabreims bisher zu tage gefördert hat, kann aus Köhler's übersichtlicher zusammenstellung [1]) ersehen werden. Die folgenden kurzen leitsätze mögen dazu dienen, unseren standpunkt zu präcisieren.

a) Was die moderne verwendung der all[iteration]. im lichte der historischen entwicklung gesehen, anlangt, so sollten die ausführungen Schipper's auf p. 68 vor allem mehr beachtung finden. Wir haben es nicht mehr mit dem ehemaligen versbindemittel zu thun, denn die moderne metrik besitzt

---

[1]) Köhler, Fr.: *Die All. bei Ronsard.* Münch. Beiträge XX, p. 17 ff.

andere kunstmittel, um verse und halbverse unter einander zu verketten und weist der all. nur eine sekundäre: rhetorische und musikalische rolle zu. Da also der stabreim sich in neuerer zeit vom metrum vollständig emanzipiert hat, so sind nicht mehr versteile, takte oder füsse für seine verwendung massgebend, sondern worte. Das nebeneinandersetzen von verwandtem (zusammengehörigem) oder konträrem ist als urstufe in der entwicklung des stabreimes anzusehen. Hieraus entsprangen alliterierende parallelstellungen allgemeiner art und formelhafte verbindungen wie *friend and foe: from top to toe: weal or woe.* Als nächst enge verbindung mehrerer wörter ist, wie schon der alte Homer lehrt, die des substantivs mit seinem epitheton ornans aufzufassen.

Diese primäre, historisch begründete gebrauchsweise der all. verwechsle man nicht mit einer anderen, ausschliesslich modernen, welche der poetik angehört und hier für onomatopoëtische und rhetorische zwecke fungiert: für onomatopoetische, dh. zur klanglichen (musikalischen) ausschmückung von anschaulichen schilderungen; für rhetorische, dh. zur klanglichen unterstützung der inhaltlichen emphase, zur verstärkung des nachdrucks. In den beiden letztgenannten fällen wird sich die all. nicht nur auf benachbarte worte, sondern über mehrere verse erstrecken — aber, wie gesagt, lediglich in der rolle einer musikalischen beigabe, niemals eines metrischen bindemittels.

b) Hinsichtlich der betonung stabreimender silben fordern viele forscher, auf historischem grunde fussend, hochton für die alliterierende silbe: eine forderung, der im namen moderner dichtung nicht entschieden genug widersprochen werden kann! Andrerseits ist es freilich naiv, die wirksamkeit des stabreims auch auf stammauslaut, flexivische *s* und sonstige suffixe auszudehnen. [1])

c) Was die natur der reimenden konsonanten anlangt, so scheint Sh — von seinem musikalischen standpunkt aus

[1]) Wie Downer in seiner ausgabe der oden Keats' (Oxford 1897) thut, wenn er p. 57 u. 82 als alliterierend aufzählt *eyes : forest : creatures; pleasure : sips!*

vollkommen berechtigt — sehr weit zu gehen und stimmlose mit stimmhaften konsonanten, (p) mit (b), (tʃ) mit (dž) usw. zu reimen, beinahe möchte man glauben, auch *w : v*, was beispiele wie die folgenden nahelegen:

The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135

— — — *Beside the ways*
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.

d) Sh liebt die alliteration[1]; und nur wo der charakter eines gedichtes oder gedichtabschnittes ihrer verwendung abhold ist, wie bes. im dramatischen blankvers, vermissen wir sie. Epische oder lyrische schilderungen dagegen, in denen das malende element vorwiegt, wie *Alast*, *Epips*, *Prom* usw., weisen eine fülle der hübschesten all. auf. Die *VC*-poesien enthalten fast gar keinen stabreim; *L&C*, mit der länge des werkes verglichen, äusserst wenig; doch wäre der schluss voreilig, Sh sei sich in seiner frühesten schaffensperiode dieses kunstmittels noch nicht bewusst geworden: denn in *WandJew*, *QMab* und *Alast* lässt sich eine reihe der allerschönsten und wirkungsvollsten all. nachweisen.

Aus Sh's eigener feder besitzen wir ein urteil über den stabreim, das jedoch wegen des humoristisch-satirischen tons der stelle nicht in's gewicht fällt: in den fussnoten zu *PBell* Prol 36 bemerkt er witzig, die lesart *polygamic Potter* sei statt der ursprünglichen *dodecagamic* eingesetzt worden, weil "*the alliteration of the text had captivated the vulgar ear of the herd of later commentators*".

Im folgenden gedenken wir zunächst (I) von der verwendung der all. bei Sh zu sprechen und an der hand gewählter proben darzustellen, welche rolle dieselbe bei unserem dichter spielt. Entsprechend unserer obigen notiz haben wir zwei gruppen zu sondern: die durch grammatische oder logische wortverkettung gebotene und die rein klanglichen und

---

[1]) Vgl. Beljame, l. c., p. 75: «C'est un moyen dont Sh se sert très fréquemment, et avec bonheur, pour donner à son vers ou de la douceur ou de l'énergie, selon les sons qu'il répète.»

dekorativen zwecken dienende all.; jede der beiden klassen begreift einige unterabteilungen in sich. Ein II. abschnitt soll dann die kunstmässige stellung des stabreims näher beleuchten.

1. Wo hat Sh die All. gebraucht?

α) Grammatisch-logische alliteration.

a′) Parallelstellung bedeutungsähnlicher oder -gegensätzlicher wörter, sei es koordination mit konjunktionen oder auch ohne solche, sei es eine freiere nebeneinanderstellung.

Eine art all. des 'glottal catch' haben wir in der berühmten apostrophe *Earth, ocean, air* Alast 1; ähnliche verbindungen *SumErCh* 8; *Invit* 67.

b. Eine häufige verbindung ist *beast* + *bird*; dieselbe ist selbstverständlich gemeingut nicht nur aller dichter, sondern auch der prosa. Bei Milton findet sie sich *ParLost* IV 600; 704 u. ö.; bei Sh *Alast* 13, *L&C* V strophe 5, 3; *HMerc* 37, 3; *PBell* VII 20, 1; *SensPlant* I 102; ähnlich (+ *bee*) Prom III 3, 19. — *birth* + *being* HMerc 73, 3 — *blossom* + *bud* + *blade* Proserp 4. An adjektiven ist bekannt die verbindung *best* + *brightest* Invit 1; aber auch bereits in *L&C* IX 22, 2 vorkommend — *brief* + *bold* Cenci III 1, 228 — *the broad and burning moon* Sunset 18.

c. Die bei Milton *Pens* 139 belegte zusammenstellung *caves* + *closest coverts* findet sich *Prom* II 2, 66 — *cradle* + *grave* ist eine von unserem Sh sehr bevorzugte gegenüberstellung *W&N* 24; *OLib* 17, 2; *TowFam* 2; *Charles* 4, 1; auch präpositional, s. weiter unten.[1]) — Als prächtige verbverbindung ist *cure* + *kill* MagnLady 5, 6 zu bemerken.

d. *dark* + *deep* L&C IX 36, 3; R&H 1138 — + *distant* LEug 20 — *dull* + *dense* Adon 43, 9.

f. *fate* + *fame* Adon 1, 8 — *forest* + *field*, oder auch + *floods* Prom III 3, 121: L&C I 2, 8 — *form* + *phantom* Adon 31, 1 — *friend* + *foe*, allgemein geläufige formel, DespairVC 13; L&C V 12, 6 — *frost* + *fire* Prom I 268;

---

[1]) p. 107f. u. abh.

II 4, 53 — *fruit* + *flower*, äusserst häufige verbindung, ebenfalls gemeingut der dichterischen sprache[1]), QMab III 194; VIII 119; L&C VII 29, 9; Prom I 188; III 3, 123; Epips 347; Triumph 124. Von adjektiven bemerke die zusammenstellungen *fair* + *faithful* Icicle; + *frail* Prom II 2, 13; + *foul* I 785 — *fast* + *far* findet sich öfter: QMab IX 219; PAthan II 3, 19; Prom I 526; Hellas 513. Echt Shelleyisch ist *fearless* + *free* QMab III 155; IX 115; L&C VII, 7, 8; ToWillSh I 2, 8; MaskAn 65 (= 66), 2; auch *fearless* + *fierce* L&C IV 26, 2; *fierce* + *free* Prom IV 163 — *frequent* + *frightful* QMab IV 42 — *frore* + *foggy air* L&C IX 25, 3. An verbalen verbindungen ist zu nennen *fail* + *fade* HIntB 20 — *float* + *flow* oder *flee* R&H 215; LEug 336.

g. *guides* + *guardians* Prom I 673 — *great* + *good* Alast 72 — *green* + *golden* Prom II 2, 75; IV 242 — *glide* + *glow* TowFam 19.

h. *hair* + *hue* TowFam 20; beachte die viergliedrige reihe HMerc 23, 4 — *hiss* + *hollow hum* PBell I 13, 4 — *nor hope nor health* StDejN 3, 1.

l. Eine sehr gewöhnliche — allerdings billige — stabreimphrase ist *light* + *life*, oder auch *love* mit einem dieser substantiva, auch im genitivverhältnis und verbal überall belegt. Von adjektiven bemerke *lone* + *lean* (eine art wortspiel) Solitary 2, 2 — *long* + *lonely* QMab II 168 — *loud* + *low* R&H 1008.

m. *majesty* + *might* Prom I 482; IV 482; HMerc 80, 8; + *mystery* Alast 199; 483 — *monarch* + *man* QMab III 170 — *murmur* + *motion* Alast 46 — *mean* + *miserable* QMab II 164 — *mute* + *moveless* L&C XI 11, 8; Prom I 67.

p. *pain* + *pleasure* QMab IV 149; + *pride* EpipsStud 172 — *plain* + *pool* Invit 49; beachte noch die viergliedrige reihe SensPlant III 60.

r. *rack* + *rain* Hellas 672 — *rare* + *regal* Alast 619.

s. *sight* + *sound* Alast 68; 298; MBlanc 128 — *silence* + *solitude* MBlanc 144 — *shade* + *shelter* QMab IV 126 — *subject* + *citizen* III 171 — *storm* + *steed* FArab 2, 1 —

[1]) Bei Milton nacheinander *ParLost* IV 644; 652.

swords + *sceptres* ToWillSh I 4, 7; R&H 900. Von adjektiven ist die verbindung *sad* + *sweet* eine lieblingswendung Sh's, die er vielleicht Milton abgelauscht hat, vgl. *In her sweetest, saddest plight* Pens 57 [1]); s. QMab IX 184; L&C I 22, 1; ToLdCh 8, 3; R&H 211; 784; 1022; 1052; Prom I 671; 756; IV 201; ähnlich OWWind 5, 5; Skylark 90; und sehr hübsch in

Which now is sad because it hath been sweet
Prom II 1, 9
The sweetest lyrist of her saddest wrong Adon 30, 8.

Gern verbindet sich *solemn* mit anderen adjektiven, so + *serene* HIntB 7, 1; L&C III 8, 3; noch verstärkt durch doppeltes *so* MBlanc 78; + *slow* oder *sweet* Prom IV 166; L&C III 28, 7; V 24, 4; ähnlich V 41, 4; XII 16, 3; MBlanc 128 — *sweet* + *soft* oder *subtle* VC IV 20; L&C VII 2, 9; PAthan II 2, 10; R&H 808; Prom IV 450; + *strange* Prom III 3, 75. — *soar* + *sing* Epips 54, sowie in der reizenden stelle Skylark 10 — *spent* + *spilt* Tow Fam 9.

t. *touch* + *torture* Adon 40, 4 — *tender* + *true* UnfDr 9 — *torn* + *trampled* QMab IV 201 — *treacherous* + *tremendous* Alast 386.

w. Von den gliedern *waves* + *woods* + *wildernesses*; ebenso *wind* + *waters* + *woods* treten gern einige zusammen, so Alast 355; L&C V strophe 6, 8; 'ThFierceBeasts' 1; HPan 2, 7; MBlanc 10; StDejN 4, 2; Prom I 831. — *weal* + *woe*, eine alte formel, deren sich namentlich Scott gern bedient hat, HMerc 7, 3; Triumph 123 — *woe* + *war* War 69; Triumph 266 — *works* + *way* MBlanc 92 — *wild* + *wanton* Alast 495; HMerc 9, 7; + *weak* oder *wan* Cenci II 1, 42; Alast 139 — *worn* + *wan* LEug 3 — *wounded* + *weak* Epips 274 — *wake* + *weep* Adon 3, 2, häufiger aber subordiniert [2]); + *watch* Prom I 230; — *wax* + *wane* HIntB 4, 7; Epips 294.

---

[1]) Von anlehnungen an Milton'sche wendungen, zumal aus dem *Penseroso* und *Allegro* — den in den englischen schulen auswendig gelernten gedichten — ist auf diesen seiten mehrmals die rede.

[2]) Nämlich *wake to weep*, vgl. p. 109 u. abh.

b′) Stabreim, um das adjektiv, namentlich das schmückende beiwort, mit seinem substantiv zu verketten.

b. Mit einem substantiv wie *beam* (strahl) verbindet sich gern ein adjektiv wie *bright*. zb. QMab IV 61 — ein gewöhnliches beiwort von *bird* ist *bright* oder *beautiful*, zb. Alast 13; 281; — so *billow* = *breaking*; *blood* = *bitter*; *blooms* = *budding* oder *blown*; *bough* oder *branch* = *bare* oder *bleak*; *brand* = *burning*; *brother* = *beloved*. Selbstverständlich sind meine listen nicht erschöpfend; beispielsweise wären für **b** noch zahlreiche alliterierende verbindungen wie *balmy breathings*; *burning brain*: *bursting bomb*; *bursting burthen* beizubringen; mir lag nur daran, hier und sonst einige typische beispiele vielgebrauchter all.formeln zu geben.

c. *column* = *crystal* Alast 93 — *creed* = *cold* L&C XII 10, 6 — *crime* = *clinging* Prom I 454.

d. Zu *death* treten adjektiva wie *dark*, *dull*, *damp*, R&H 1004 (prädikativ); Adon 12, 5 — *delight* = *dear* Adon 25, 5 — *depth* = *dark* Alast 471.

f. Bemerke hier *faith* = *fond*; *fear* = *freezing*; *fever* = *fierce*; *field* = *fresh*; *fiend* = *fierce*; *fingers* = *fleet*; *flame* = *fierce*; *flowers* = *fair* oder *fresh* (vielfach belegt); *fragrance* = *fresh*. Andere verbindungen sind *far fountains*: *fiery flood*: *frail form*: *fiery flight* usw.

g. *gate* = *gorgeous*: *gift* = *glorious*; *glen* = *gloomy*; *glowworm* = *gleaming* oder *golden*: *grass* oder *grove* = *green* oder *gray*.

h. *hair* wird oft als *hoar* bezeichnet. Wir wissen, dass die vorstellung von ergrautem jünglingshaar Sh sehr sympathisch erschien; sie lässt sich von Maimuna's bild und Southey's vers durch *PAthan* I 2: *Death* I 1, 3 bis *Epips* 264 verfolgen. Bemerke weiter *harmony* = *hollow*; *heart* sehr häufig = *hard* zb. ToHarr I 14; Sunset 35; L&C Ded 6, 7; auch = *haughty* Prom I 378 — *heap* = *hideous* (unterstützt durch assonanz) L&C X 23, 6.

l. *lake* und *land* = *lone*, *lonely* L&C IV 4, 3; L'That time' 2, 4 — *light* = *liquid* L&C XI 3, 7; Prom III 4, 17; auch in Southey's *Thalaba* VI 20 zu finden — *limbs* = *light*, aber auch *lean* oder *languid* Adon 11, 2; Alast 149; 248. Sehr gut wirkt die verbindung *lady-like luxuries* LettGisb 306.

m. Hier seien kurz erwähnt *mariner, marriage = merry* (durch assonanz unterstützt); *measure = mystic; mind = moody; moment = moving + making* (J&M 418); *mother = mighty + mild* (HMerc 96, 5); *mould = mortal; multitude = mighty; music = mighty, mute* etc.

p. *plain = pastoral; petals = pale* (Epips 3). Schon erwähnt wurde *Polygamic Potter.*

r. Zu *river* tritt *raging* ToWillSh I 4, 3; zu *rivulet* epitheta wie *running, rippling* [1]) SensPlant III 71; Alast 485 [1]); *the ravin is ready* Cycl 344.

s. *sea* liebt das homerische beiwort *salt* L&C III 31, 1; Prom III 4, 10; sonst finden sich *sunny, slumbering, silent* — *sleep = sweet* R&H 987; IndSer 1, 2 — *smile = sunny* QMab IX 170; L&C VIII 17, 3; XII 36, 8. *Song, sound* oder *strain* sind am häufigsten mit *sweet* verbunden; andere beiwörter sind *soft, solemn, soul-sustaining.* Ferner wären zu erwähnen *soul = servile,* oder *sweet,* oder *sun-like; springs = secret; stream, surge* verbinden sich in Sh's vorstellung gern mit dem begriff des *soft, silent, sluggish* (SensPlant I 47; IndSer 2, 2; Alast 87; 276; L'The cold earth' 3, 4).

v. *vale = vast + vacant* HIntB 2, 5.

w. Die natürlichen beiworte für *wave* sind *wild, wide* und *whistling,* so schon VC III, 3; dann ToWillSh I 1, 6 (präd.); Prom I 98; III 1, 71; MagProd 2, 69 — *watery way* findet sich LEug 134; dasselbe + *winding* schon L&C XII 33, 8 — *waste* und *wilderness* werden als *wide, wild, weary* oder *waste* bezeichnet, vgl. Alast 78; 141; 245; 54; Prom III 4, 14; bemerke auch *wintry wilderness* Epips 323 — *wind = wild, wailing,* auch *wanton,* bemerke insbes. *O. wild West Wind!* — *woods = wild* oder *whispering* — *works = wondrous* — zu *world* tritt das natürliche beiwort *wide* (vielfach belegt); seltener *waste* oder *wild.*

c') Von genitivverbindungen oder präpositionalen zusammenstellungen haben wir folgende ausdrücke zu notieren:

The clash of clanging wheels MaskAn 77, 3 — *thy country's curse* ToLdCh 1, 1; 2, 1 — *from the cradle to the grave*

---

[1]) Nach der angefochtenen lesart von Mrs. Sh's späteren editionen.

Frg'PeopleEngl' 7; MenEngl 2, 2 — *day after day* oder *day by day* passim — *dell of dew* Skylark — *drop of dew* Prom IV 523 — *dream in the dawn* UnfDr 1 — *fair in form* Retrospect 143 — *the fleet nymph's flight* Arethusa 2, 17 — *hells of hatreds and hopes* Prom IV 119 — *hues of heaven* Alast 197 — *lamp of learning* LEug 256 — *latest line of light* Retrospect 22 — *light of life* L&C V strophe 2, 3; Prom III 3, 6; *light of thy locks, my love* FArab 1, 1 — *measure of music* Prom IV 77 — *medicine for the mind* J&M 355 — *most musical of mourners*, wie Ackermann bemerkt hat[1]), eine nachahmung des Milton'schen *Most musical, most melancholy* (Pens 62): Adon 4, 1; 5, 1; 6, 5 — *the noiseless noon of night* Retrospect 15 — *pulse of pain* LEug 39 — *sacred sympathy of soul* ToIreland 2, 17 — *sandhills of the sea* Invit 56 — *sweet season of summer tide* SensPlant II 59 — *for our sweet sister's sake* Prom I 229 — *a spirit without spot*, prächtige verbindung Adon 55, 7; *spirit of solitude* Alast titel — *spray of the salt sea* Prom III 4, 10 — *star above the storm* Epips 28 — *stillness of solitude* Alast 590 — *web of woof* Alast 156 — *woe of war* QMab V 68 — *a world of woe*, eine echt Sh'sche phrase, L&CDed 3, 8; I 27, 4; R&H 631; aber auch im eigentlichen sinne WandJew II 143; Prom I 283; wie schon bei Byron an berühmter stelle

He, who grown agëd in this w o r l d o f w o e

In deeds, not years ChildeHarold III 5; *the wörld's wanderers* (titel); *the world's wilderness* L&CDed 8, 1; R&H 738; Adon 31, 7.

d') Zur verkettung von verben mit zugehörigem objekt oder subjekt, oder auch von verben mit adverbien.

Einige beispiele werden zur veranschaulichung genügen: *We bear the bier* Prom IV 10 — *to bleed in battle* Tale Soc 6, 2 — *the crew that crowd* Hellas 191 — *drop of dew that dies* Prom IV 523 — *the dust drinks the dew* L&C X 3, 5 — *force from force must ever flow* LEug 232 — *those groans are grief enough* Prom I 593 — *hunted by hate* Soli-

[1]) *Quellen, vorbilder, stoffe zu Sh's poet. werken.* Münchener Beiträge II, p. 32.

tary 2, 2 — *to laugh at lightnings* ToIreland 2 — *linger long* EpAnVers 17: wer möchte hier nicht an das bekannte gassenlied *Linger longer Loo* denken? — *a loved one lies low* VC III 4 — *lured by the love* Cloud 23 — *mocking its moans* Alast 425 — *moulded her mien and motion* SensPlant II 7 — *mourning the memory* Alast 707 — *murmuring in the musical woods* Alast 403 — *poisons the pleasure* QMab VIII 130 — *rocked to rest* Cloud 7 — *seeds are sleeping in the soil* L&C IX 24, 1 — *soft as . . the Sun* Epips 335 — *a spirit seizes me and speaks* Prom I 254 — *swan who soars and sings* Epips 54; 108 — *wake the wavelets* QMab VIII 24; *wake the world to work* HMerc 16, 6; *wake to weep* Hellas 227; Mutab II 21; Triumph 436 — *wasted by the woe* Tale Soc 5, 1 — *weak feet were weary* FArab 1, 7.

β) Rein dekorative alliteration.

Wenn die all., ohne durch die logische beziehung zwischen einzelnen wörtern geboten zu sein, zu dekorativen zwecken angewendet wird und als solche wirken soll, darf sie sich nicht auf nur zwei oder drei wortglieder beschränken; der sinnliche reiz, den sie auf das gehör ausübt, muss sich öfter wiederholen, um eine akustische beziehung herzustellen, da die logische in der hauptsache mangelt.

Onomatopoetische alliteration im eigentlichen sinn treffen wir bei Sh am allerhäufigsten an, u. zw. mit prinzipieller regelmässigkeit in naturschilderungen. Im weiteren sinne dient der dekorative stabreim dazu, irgend eine ausgedrückte handlung emphatischer zu schildern.

a') Onomatopoetische (musikalische) alliteration.

"'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense".
(Pope.)

Aus einer fülle der interessantesten beispiele lässt sich der unanfechtbare schluss ziehen, dass Sh fast nie versäumt, zur versinnlichung bestimmter lautwirkungen bestimmte stabreime anzuwenden. So wird der **b**-reim durchgängig zu dem zwecke gebraucht, das sanfte hauchen des windes darzustellen:

Images . . . That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Alast 631

Flowers which . .
Breathed but of her to the enamoured air;
And from the breezes whether low or loud Epips 205.

Mit vorzüglicher wirkung verbindet sich im letzten beispiel der *l*- mit dem *b*-reim.

In ähnlicher weise wirkt die **w**-alliteration zur klanglichen darstellung aller abstufungen von mildem bis kraftvollem wehen, weben, flüstern und wogen. Windeswehen ist ausgedrückt in

Weary wind, who wanderest
Like the world's rejected guest WWand 3, 1.

Windhauch und wogenschlag:

The warring waves, the wild winds, sang her dirge
WandJew II 183

Like the vague sighings of a wind at even,
That wakes the wavelets . . . QMab VIII 24

The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135.

Waldweben:

Her voice came to me through the whispering woods Epips 201.

Zur selben lautfamilie gehört **l**, welches kosende, einschläfernde klänge charakterisiert, wie etwa in folgenden ungemein melodiösen versen:

Flowers, which, like lips murmuring in their sleep
Of the sweet kisses which had lulled them there Epips 203

Lining it with a soft yet glowing light:
Looks it not like lulled music sleeping there? Prom III 3, 72

Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them II 5, 48

[Burst from her looks and gestures] — and a light
Of liquid tenderness like love, did rise L&C XI 5, 6.

Solche in ihrer wirkung miteinander verwandte laute treten natürlich auch gerne zusammen und erzielen in ihrer

vereinigung einen nicht minder schönen klangeffekt. So gesellt sich **l** gern zu **w**, um sanftes windeswehen, wellenwogen zu versinnlichen:

The low wind whispers near Adon 53, 4
The moonlight lay
Upon a lake whose waters wove their play L&C IV 3, 4
[Some chambers]
Level with the living winds, which flow
Like waves above the living waves below Epips 517.

Für **b** + **l** vgl. die oben angeführte stelle *Epips* 205.

Der brauchbarste alliterationslaut ist **s**. Er hat heiteren charakter und versinnlicht meist helle deutliche klänge und sänge, ob lauter oder leiser. So in der bekannten stelle

And singing still dost soar, and soaring ever singest
Skylark 10
What sounds in softest murmurs broke
From the seraphic strings! WandJew II 155
When a soft and silver sound,
Softer than the fairy song . .
Was borne upon the wind's soft swell IV 120
[My soul] like a sleeping swan doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing Prom II 5, 72
Wake sounds,
Sweet as a singing rain of silver dew IV 235
And from the singing of the summer birds,
And from all sounds, all silence Epips 208
All other sounds were penetrated
By the small, still, sweet spirit of that sound,
So that the savage winds hung mute around 330, vgl. noch WandJew I 254; Alast 198; 248; Ginevra 179 u. viell. 164—166.

Wir werden sogleich hören, dass der laut **m** im gegensatz zu *s* die entfernteren, undeutlichen, murmelnden klänge und geräusche schildert. Manchmal treten die beiden mit guter wirkung nebeneinander auf:

[By the light
Of wave-reflected flowers, and floating odours,]

And music soft, and mild, free, gentle voices,
And sweetest music, such as spirits love Prom III 2, 31
The music of the merry marriage bells,
Killing the azure silence, sinks and swells Ginevra 42,
ähnlich WandJew II 27.

Neben solchen musikalischen tönen bezeichnet *s* auch geräusche wie den wellenschlag vom leichten plätschern bis zum stürmischen brausen:

Which the wild sea-murmur fills,
And soft sunshine, and the sound
Of old forests . . . LEug 347
The storm-encompassed isles,
Where to the sky the rude sea seldom [1]) *smiles* LettGisb 37
No shade, no shelter from the sweeping storms
QMab IV 126, vielleicht auch L&C I 13, 7.

m charakterisiert, wie bemerkt, entferntere, dumpfe klänge:

My strain
May modulate with murmurs of the air,
And motions of the forests and the sea Alast 46; ebso 403.
The music of many murmurings SensPlant I 79, wozu
noch zwei *w*-stäbe in 78.

Dumpf ist der klang der trauer. Darum dient der *m*-reim häufig auch dazu, trauernde klänge zu versinnlichen:

What woundrous sound is that, mournful and faint,
But more melodious than the murmuring wind Orpheus 35
The lorn nightingale
Mourns not her mate with such melodious pain
Adon 17, 2 u. 35, 4.

Mit grundverschiedenem, aber m. e. prächtig charakterisierendem effekt wirkt der *m*-reim in der stelle

Image of thy cursèd mother,
Thy milky, meek face makes me sick with hate
Cenci II 1, 121.

---

[1]) Forman gibt auf grund der im übrigen nicht einmal zuverlässigen abschrift von Mrs. Sh *rarely*, um "redundancy of words beginning with *s*" zu vermeiden. Er hat also für Sh's all. wenig verständnis.

Neben diesen häufig verwendeten onomatopoetischen stabreimen seien einige seltenere fälle angeführt, als da sind: verwendung von **h** zur bezeichnung eines atmenden, pfeifenden geräusches in den beiden hochinteressanten versen

The heavy heart heaving without a moan Adon 35, 5 und
With hiss, and clash, and hollow hum PBell I 13, 4.

Die reichliche verwendung von **f** wirkt wie ein deutsches pfui! in dem fluch des *Prom*, der von I 262 bis 271 nicht weniger als 11 *f*-reime aufweist, vgl. auch den schluss des fluches 300 f, und jenen ganz ähnlichen fluch des *WandJew* IV 402, woselbst merkwürdiger weise die gleiche all. zu beobachten ist:

False fiend! I curse thy futile power!
O'er her form will lightnings flash etc.

Rohere effekte bringen **r** und **st** hervor; ersteres charakterisiert das rauhe, schroffe; *s*-konsonanzen dienen zur versinnlichung von kraft und kampf:

A burst of waters driven
As from the roots of the sea, raging and bubbling:
And in that roof of crags a space was riven L&C VII 11, 2.

In der stelle *Alast* 387 vereinigen sich die *s*-reime (das zischen der wogen andeutend) mit denen des *r* zu äusserst glücklichem effekt:

Seized by the sway of the ascending stream,
With dizzy swiftness, round, and round, and round,
Ridge after ridge the straining boat arose. Vgl. noch
Yea! not a stone shall stand to tell
The spot whereon they stood! QMab II 130
And struggling through its error with vain strife,
And stumbling in my weakness and my haste
Epips 250, s. auch SensPlant III 67.

b') Alliteration zum zweck der emphase.

In jenen mit dem schmuck des stabreims reichlich ausgezeichneten versen oder versgruppen, die keine schallnachahmung enthalten, dient das verweilen auf der gleichen

alliterierenden klangwirkung — in nicht weniger künstlerischer absicht — zur nachdrücklichen verstärkung der rede. Wir begnügen uns damit, zwei die erscheinung veranschaulichende stellen zu citieren und führen einige andere in zahlen an:

To images of the majestic past,
That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Through some dim latticed chamber. He did place
His pale lean hand upon the rugged trunk
Of the old pine. Alast 629

I wound
Up the green slope, beneath the forest's roof,
With slow soft steps leaving the mountain's steep,
And sought those inmost labyrinths, motion-proof
Against the air, that in that stillness deep
And solemn, struck upon my forehead bare,
The slow soft stroke of a continuous etc. Matilda 3, und so VC XII 1; TaleSoc 5, 1; QMab I 10; IV 201; V 7; IX 36; Alast 84; 181; 243; MBlanc 102; 128; L&C Ded 10, 3; IX 26, 8; 34, 8; PAthan II 3, 19; 24; ToLdCh 13, 1; R&H 200; 338; LEug 134; 192; Cycl 343; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 37; IV 17; Cenci I 3, 78; II 1, 3; SensPlant I 31; HPan 1, 6; Epips 108; 565; Adon 25, 4; 33, 9; 34, 5; 40, 7; 41, 5; 42, 8; 44, 5; 45, 7; Hellas 392; Ginevra 164; UnfDr 4; Isle 7; MagProd 2, 133 u. v. a.

2. Wie hat Sh die all. gebraucht? (Stellung der all.)

A. Zwei Stäbe im Vers

a) in cäsur und versschluss.

Enthält ein vers nicht mehr als 2 stäbe, so lässt sich eine möglichst günstige klangwirkung nur dann erreichen, wenn die reimenden laute genügend zeit haben akustisch zu wirken, d. h. wenn sie vor einer pause stehen. Versschluss und hauptcäsur, die zwei grossen pausen des verses, empfehlen sich also für den stab am meisten — ganz abgesehen von dem logischen moment, das hier mit herein spielt: denn aus logischen oder grammatischen gründen rücken gern die

bedeutungsvollsten wörter an die cäsur- und versschlussstelle.[1])

That mocked his fury, and prepared his fall QMab IX 37
By thy most killing sneer, and by thy smile —
By all the arts and snares of thy black den ToLdCh 13, 1
Which ne'er was loud, became more low R&H 1008
Which now is sad because it hath been sweet Prom II 1, 9
There was a Power in this sweet place SensPlant II 1
Which was the cradle and is now the grave TowFam 2.

Hieher lassen sich auch ziehen:

There is a snake in thy smile, my dear Cenci V 3, 136
Thou canst not soar where he is sitting now Adon 38, 4
What would cure, would kill me, Jane MagnLady 5. 6.

b) versanfang und -ende.

Durch den entschiedenen gegensatz zwischen versbeginn und versschluss wird ein besonderer nachdruck auf den stabreim geworfen. Ob der antwortende reim im 4. oder 5. fuss (eines *heroic*) ertönt, kann meines erachtens unmöglich von ausschlaggebender bedeutung sein: es genügt, dass die empfindung des schlusses wachgerufen wird.

Ah! sweet is the moonbeam that sleeps on yon fountain
And sweet the mild rush of the soft-sighing breeze VC XII 1
Had killed me, he had done a kinder deed Cenci II 1, 3
Our sweetest songs are th*ose that tell of saddest* th*ought*
Skylark 90
Too vast a matter for so weak a rhyme LettGisb 105
And struggling through its error with vain strife
Epips 250.

B. Drei Stäbe im Vers

werden nur in symmetrischer anordnung erfolgreich wirken, also

a) zu anfang, in der mitte (meist vor der cäsur) und am ende:

---

[1]) Es könnte verwundern, dass ein ten Brink (in *Chaucer's sprache und verskunst* p. 338f.) diesen fall von wirkungsreichster alliterationsstellung nicht einmal erwähnt hat. Man beachte die schöne klangwirkung der oben citierten stellen.

Loading with loathsome rottenness the land QMab V 7
Have piled — dome, pyramid and pinnacle MBlanc 102
Soon pause in silence, ne'er to sound again L&CDed 10, 4
Death is dark, and foul, and dull R&H 1004
For your gaping gulph, and your gullet wide Cycl 343
Sweet as a singing rain of silver dew Prom IV 235
A lovely lady, garmented in light Witch 5, 1
Which wields the world with never-wearied love Adon 42, 8
Sublimely mild, a Spirit without spot 45, 7
And I wander and wane, like the weary moon
UnfDr 4.

Ähnlich, aber mit weniger guter wirkung:

It was a babe, beautiful from its birth L&C VII 18, 1
The amorous birds now pair in every brake Adon 18, 6.

b) Häufig in einem der beiden ersten und in den beiden letzten füssen:

Wild flew the meteors o'er the madden'd main FrgNich 14
With hiss, and clash, and hollow hum PBell I 13
Who vex this pleasant world with pride and pain
EpipsStud 172
Our breath shall intermix, our bosom bound Epips 565.

Ähnlich:

Sered by the autumn of strange suffering Alast 248.

Doch seien wir auf der hut, dass wir uns nicht in ein gebiet verirren, auf dem der blosse zufall schaltet, nicht die höhere künstlerische absicht waltet, ein gebiet, dessen erforschung — zwar wenig geistesarbeit gott sei dank! aber viele schweisstropfen kosten würde, ohne dass man ein nennenswertes resultat zu erzielen vermöchte; denn „vergebens wagt man, aus verständigen gründen sich zu erklären das verworrne schalten". Dass der dichter stellungen wie die sub A a) und B a) erwähnten zur erzielung höherer wirkung mit bewusster absicht anwandte [1]), dürfte wohl niemand be-

[1]) „Stellungen" *cum grano salis* zu verstehen. Wir sind nicht banausisch genug um einem dichter zuzumuten, er habe die konstruktion seines verses gemodelt, bis er für die stabreimenden wörter die effektvollste stellung erzielt hatte: er mag vielmehr solche gegensätzliche

zweifeln wollen. Das feld der wissenschaftlichen metrik ist aber noch viel zu wenig angebaut, die aufgaben zu dringend, die zeit zu kostbar, als dass man sich gestatten dürfte, seitenfüllende (und geistleerende) listen über zufallsspiele aufzustellen.

C. Möglichst dichter Stabreim (meist auf mehrere verse verteilt).

Aus einer grossen zahl von beispielen begnügen wir uns, einige typische fälle wörtlich zu citieren:

The sun had sunk beneath the hill,
Soft fell the dew, the scene was still WandJew IV 38
But could not hide the wasting woe
That wore my wildered soul away III 123
Thou fair in form, and pure in mind
Whose ardent friendship rivets fast
The flowery band our fates that bind Retrospect 144
His strong heart sunk and sickened with excess Alast 181
Darkness and death, if death be true, must be
Dearer than life . . . L&C IX 34, 8
Spectres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.
Strew, oh, strew
Hair, not yew!
Wet the dusty pall with tears, not dew!
Be the faded flowers
Of Death's bare bowers
Spread on the corpse of the King of Hours! etc.
Prom IV 12
I loved — alas! our life is love SongTasso 1
The wind in the reeds and the rushes,
The bees on the bells of thyme,
The birds on the myrtle bushes HPan 6
O bid those beams be each a blinding brand ONaples 158.

---

wörter, deren kontrast schon durch ihre stellung wirkte, wenn angängig, noch mit all. ausgeschmückt haben, um den gegensatz zu potenzieren.

Ein schönes beispiel von stabreim, der mit den aufeinanderfolgenden versen wechselt:

Were all paved with daisies and delicate bells,
As fair as the fabulous asphodels.
And flowrets which drooping as day drooped too,
Fell into pavilions, white, purple, and blue SensPlant I 53.

Es sei noch verwiesen auf WandJew II 99 (*f*); IV 367—378 (prächtige, weit ausgesponnene stelle); QMab I 10; Alast 84; 243; 629—634 (*b* + *p*); MBlanc 102; 128; PAthan II 3, 19; LEug 192; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 36; PromFragm (hübsch!); SensPlant I 31; EpipsStud 147; Adon 25, 4; 34, 5; 41, 5; Ginevra 164. Übrigens: *μηδεν ἀγαν!*

Im fall der verwendung mehrerer stabreime neben einander hat die metrische forschung seither auf die anordnung der reime ihr besonderes augenmerk gerichtet und darnach listen [1]) aufgestellt, denen man alle erdenkliche wichtigkeit und wissenschaftliche bedeutungsschwere anzuheften bemüht war — *credat Judaeus Apella.* Denn im allgemeinen kann dem dichter nichts ferner liegen, als neben den technischen anforderungen, die die verwendung der all. an sein können stellt, sich noch die weitere aufgabe einer besonders kunstmässigen anordnung der reime aufzulegen. Während ich also jegliche planmässigkeit in der anordnung mehrerer stabreime prinzipiell leugne, will ich nicht versäumen, auch aus Sh für verschiedene stellungen einige beispiele anzuführen: Für parallele anordnung —

Of starry ice the gray grass and bare boughs Alast 10
Then weave the web of the mystic measure Prom IV 129
Where no sun nor showers nor breeze
Pierce the pines and tallest trees Isle 6;

für gekreuzte anordnung —

A herd-abandoned deer struck by the hunter's dart
Adon 33, 9
A heart grown cold, a head grown grey 40, 7
And on a wintry bough the widowed bird UnfDr 72

[1]) Listen und kein ende!

And the milkmaid's song and the mower's scythe,
And the matin-bell and the mountain bee BSerch 19[1]),
s. auch das oben cit. Skylark 90;

für umschliessende anordnung —

And bubbles gaily in this golden bowl Cenci I 3, 78
He bowed his head, and his heart burst Hellas 392, s. auch das oben cit. SensPlant I 53.

Eine spezifisch Sh'sche art des stabreimgebrauchs ist die verdichtung desselben, die häufung auf mehrere hinter einander folgende wörter. Hiedurch erzielt seine all. oft eine nachdrückliche wirkung, welche sich — wie oben zu bemerken gewesen — zu onomatopoetischen zwecken vortrefflich macht, ohne solche jedoch aufdringlich und lästig wirken kann, es müssten denn höhere künstlerische absichten zur akkumulation gedrängt haben, wie mit vorzüglicher wirkung in

Sinks sweetly smiling . . . QMab IV 21
A strange and woe-worn wight VII 68
The heavy heart heaving without a moan Adon 35, 5.[2])

Solch höhere absicht emphatischer malerei fehlt aber in folgenden beispielen:

His burning fillet blazed with blood —
A lambent flame his features fired WandJew II 204
His limbs, like lime leaves in the wind IV 192
Had linked with the unmeaning name,
Whose magic marked among mankind
The casket of my unknown mind Retrospect 65
The sacred sympathies of soul and sense QMab IX 36
Like ten thousands clouds which flow

---

[1]) Auch in diesen (kunstvoll gebauten) versen haben wir einen anklang an Milton'sche weisen zu erkennen, vgl. *Allegro* 65
And the milkmaid singeth blithe,
And the mower wets his scythe.

[2]) Diese *h*-all. lässt sich jedoch auch onomatopoetisch auffassen, vgl. p. 113 u. abh. In Byron's *Life's life lied away* ChHarold IV 135 versinnlicht die gehäufte und durch assonanz unterstützte all. vortrefflich die ungezähmt ausströmende klage des enttäuschten sängers.

With one wide wind as it flies L&C V strophe 1, 11
Beside the ways
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.
The fisher on his watery way,
Wandering at the close of day LEug 134
And with fitting food are fed MaskAn 51, 2
O'er the wide world wandering be PBellProl 2
The clay-cold corse upon the bier Cenci V 3, 133
And many still
Are mine, and many more, perchance shall be Mag Prod 2, 133; vgl. ferner Alast 86; L&C I 6, 8; IX 26, 8; Matilda 5 u. 9; Ep AnVers 17; Epips 108 u. v. a.

III. Versschmuck durch Vokal- und Konsonantenkombinationen.

A. Wortspiel.

Wortspiele sind bei Sh nicht selten zu finden. Als einfachsten fall von wortspiel kann man die anapher betrachten, die ein gemeingut der rhetorischen sprache ist:

Every sphere
And every flower and beam and cloud and wave,
And every wind of the mute atmosphere,
And every beast stretched in its rugged cave,
And every bird lulled on its mossy bough,
And every silver moth fresh from the grave

(hiezu noch *ever* in 25, *every* in 32 u. 39) W&N 19.

Mit der anapher kokettiert geradezu der jugendliche Sh. Der band der VC gedichte enthält nicht éine seite, manche ballade nicht éine strophe, die nicht mit anaphern oder sonstigen wortwiederholungen gespickt wären; auf einer einzigen seite von 16 zeilen (p. 58) finde ich 6 fälle. Hören wir eine strophe aus *Ghasta* (v. 129):

Warrior! I can ease thy woes,
Wilt thou, wilt thou, come with me —

Warrior! I can all disclose.
Follow, follow, follow me.[1])

Eine von dem angehenden dichter bes. häufig gebrauchte, wahrscheinlich Lewis abgelauschte wendung ist die anaphorische aufeinanderfolge von positiv- und komparativformen wie in

Cold, cold is the blast when December is howling,
Cold are the damps on a dying Man's brow, —
Stern are the seas when the wild waves are rolling,
And sad is the grave where a loved one lies low;
But colder is scorn from the being who loved thee,
More stern is the sneer from the friend who has proved thee,
More sad are the tears when their sorrows have moved thee,
Which mixed with groans anguish and wild madness flow — VC III 1.

Ähnliche beispiele VC XII 1 *(sweet, but sweeter)*; VC XIII 1 *(stern, sterner)*; Ghasta 41 *(fierce)*; ebda 169 *(mighty)*; Frg Nich 14 *(wild, wilder)*. Die nachwirkungen dieses affektierten bestrebens sind noch in *QMab* zu verspüren, vgl. VI 58 ff. eine 7 malige bombastische wiederholung des ausrufenden *how!*

Recht wirkungsvoll macht sich die wortwiederholung auch, wenn sie nicht an der gleichen versstelle auftritt:

Have put aside all worldly[2]) *preference,*
All sense of all distinction of all persons,
All thoughts but etc. Charles 3, 63.

Das gleiche adjektiv ist in chiastischer stellung zu einem äusserst glücklichen effekt wiederholt in

Scattering sweet visions from her presence sweet Witch 60, 4
A divine presence in a place divine Epips 135.

Syllabische anapher haben wir in wortfolgen wie *unwet, unwearied, undelaying* Prom III 3, 157; *the windless waveless lake* L&C XII 40, 6.

Des weiteren sind solche sehr wohllautende beispiele zu

---

[1]) Diese letzte zeile interessant als urstufe zu dem berühmten echorefrain im *Prom.*

[2]) Bei Forman *wordly.*

erwähnen, in denen das gleiche verb in verschiedenen formen, oder gleicher stamm in verschiedenen ableitungen wiederholt ist: *delighting and delighted* Epips 393; *possessing and possessed* 549; *undulate with the undulating tide* 434, geradeso LettGisb 119; *keen sorrow's keenest sting* TaleSoc 2, 10; *unseasonable season* Prom II 4, 52; *to purify its purity* To Harr I 54;

Absorbed like one within a dream who dreams
That he is dreaming Ginevra 44.

Alle diese fälle können aber nur bedingungsweise als wortspiele gelten. Im eigentlichen sinn verdienen wortspiele nur die folgenden genannt zu werden: *loan, lean* Solitary 2, 2; *gleam upon the gloomy path* ToHarr I 6; *fasts and feasts* Oed II 2, 6; 16; 89:

The grey morn
Dawns on the mournful scene QMab IV 58
Which bend the bright grass gracefully R&H 796
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake SensPlant III 67
With slow soft steps leaving the mountain's steep Matilda 5
Live thou, whose infamy is not thy fame! Adon 37, 1
And of the past are all that cannot pass away 48, 9
Thy remembrance, and repentance, and deep musings are not free
From the music of two voices (feines doppeltes wortspiel!) Stanz1814, 23.

Ein reimendes wortspiel liegt vor in der zusammenstellung von *hard* mit *heart,* die Sh sehr gerne gebraucht, vgl. *ToHarr II* 14; *Sunset* 35; *L&C* XII 10, 6.

B. Reim.

"Rhymes are difficult things — they are stubborn things, sir."
(Fielding.)

1. Geschlecht des reimes.

Medwin gegenüber hat unser Sh einmal die bemerkung gemacht, dass er die reimarmut der englischen sprache nament-

lich an „doppelreimen“ lebhaft bedaure.[1]) Unter *double rhyme* ist in dieser äusserung natürlich nicht der reim zu verstehen. den wir in der romanischen verslehre gemeinhin *rime double* nennen, sondern einfach der sog. weibliche. Nach Lord Byron's manier hat unser dichter den weiblichen und insbes. den gleitenden reim in werken, humoristischen genres zu komischem effekt künstlich gezüchtet; das erste beispiel eines gleitenden reimes bieten schon die *VCat* 4

One wants society
Another variety.

Die weiblichen reime der ernsteren werke sind meist doppelsilbige verbformen (präsenspartizipien usw.) oder wortzusammenstellungen wie *fair one : dear one.* An einigen wenigen stellen (*J&M* 332, namentlich *Prom* I 763; II 3, 66; u. s.) finden sich mehrere klingende reimpaare in unmittelbarer folge. Von gesetzmässiger abwechslung zwischen männlichem und weiblichem reim kann bei einem Sh nirgendwo die rede sein. Auffallend sind zusammenstellungen von männlichem und (verschleiftem) weiblichem, bzw. weiblichem und (verschleiftem) gleitendem reim wie *ideal : real : feel* PBell II 12; *islet : violet* Isle 1. Über *mathemátical : státical* LettGisb 82 s. p. 67 u. 131 u. abh.

2. Qualität des reimes.

a) Übergute reime.

Als mehr denn «*suffisant*» ist ein reim anzusehen, α) wenn er ausser der tonsilbe noch eine vorausgehende silbe umfasst, denn hier treten zu den erforderlichen lautelementen noch weitere, die den effekt der ersteren unterstützen; oder β) wenn er als sog. „grammatischer“ reim oder γ) als „binnenreim“ auftritt; denn ersterer bringt gleichklang bei gleich bleibender stammsilbe, der binnenreim steuert zu den endreimen weitere wohllautende elemente im versinnern bei. Für

α) *erweiterten reim,* jenen reim also, der mit dem vokal vor der tonsilbe anhebt, steht dem englischen dichter be-

---

[1]) Medwin, l. c., II 174.

greiflicherweise äusserst wenig brauchbares wortmaterial zur verfügung; an den vollklang eines Chaucer'schen *dayeryes : fayeryes*[1]) oder *bihighten me : plighten ye*[2]) reichen moderne wortformen leider nicht mehr hin. Bei Sh fand ich nur *lament : firmament*[3]) L&C XII 28, 4.

β) Für den *grammatischen reim* bietet sich nur 1 beispiel dar:

One word is too often profaned
For me to profane it,
One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it 'One word' 1.

γ) *Binnenreim.*

In weiterem sinne ist unter ‚binnenreim' ein jeder gleichklang zu verstehen, der mehrere worte eines einzelnen verses reimartig unter einander verkettet. Solche binnenreime im weiteren sinne finden sich als *Sectional Rhyme* auch bei Sh mit besonders schöner wirkung[4])

Resound around, beneath, above Faust 2, 58.

Auch mehrere *sub* Wortspiel citierte verse liessen sich hieher ziehen, so *QMab* IV 58; *Adon* 48, 9; *Stanz1814,* 23.

Gewöhnlich wird unter binnenreim im engeren sinne der reim verstanden, der das cäsurwort mit dem endwort verbindet (l e o n i n i s c h e r r e i m). Dass ein solcher in moderner zeit nicht mehr als konsequent durchgeführtes bindemittel für strophenzeilen verwendet wird, liegt auf der hand: die zeile würde für den hörer sofort in ihre hälften zerfallen. Es ergibt sich hieraus, wie schon S 705 betont hat, die notwendigkeit, in gedichten wie Sh's allbekannter *Cloud* die (sozusagen) binnenreimenden langzeilen auch im druck in endreimende kurzzeilen, wie sie gemeint waren, aufzulösen.[5])

---

[1]) *Cant. Tal.* D 871.

[2]) F 1327, beide von ten Brink, l. c., p. 196 nicht citiert.

[3]) Von Forman I 300 merkwürdigerweise als *rime riche* getadelt!

[4]) Man vergleiche den prachtvollen effekt solcher binnenreime in der folgenden aus dem czechischen übersetzten stelle:

„(verse), die mit verschlungnen reimen
von liebeslust und -bangen sangen, klangen"
(Vrchlický, übers. Adler).

[5]) Es sei daran erinnert, dass auch Schipper in seinen citaten sehr

Wie würden uns für die grundsätzliche durchführung dieser änderung gewisse übersetzer, editoren und kommentatoren dankbar sein müssen, welche bislang solche binnenreime meist grausam verkannt haben [1])! Denn solang das ende der zeile den reim nicht trägt, enthalten gedichte wie *Cloud*, sowie manche prächtige chorpartien im *Prom* und *Faust*, so wie sie sich im druck darbieten, durchweg w a i s e n. Wird man, den bisher bewährten konservativen ideen getreu, meinem vorschlag entgegenhalten, dass die authentische anordnung der verszeilen uns heiliges und unantastbares gut bleiben müsse? Oder hat man beobachtet, dass gerade Sh's auge über die strophische form meistens träumerisch hinweg glitt, dass ihm klang und sinn, takt und ebenmass alles galt, wortbild, zeilenbild, strophenbild unwesentlich erschien? Zahlreiche beispiele sind uns schon begegnet, zahlreiche werden uns noch begegnen, aus denen allzu klar hervorgeht, dass Sh, in klängen und formen von tadellosem bau schwelgend, das werkzeug, das material nicht fand, um was in ihm lebte, in kurrenter prägung darzustellen — wie auch so mancher tonschöpfer, mit der form und dem ausdruck ringend, ein gebilde zu tag fördert, das, inhaltlich angesehen, seinen gedanken deckt und formell ein monstrum ist. Es ist von typischer bedeutung zu beobachten, dass der dichter ein und dasselbe system des schweifreims in *Arethusa* und sonst mit richtigen endreimen, in der *Wolke* allein mit irreführenden binnenreimen niedergeschrieben hat: er ist sich also der bedeutung seiner form überhaupt nicht bewusst geworden.

Die würdigung der vorliegenden frage ist dadurch wesentlich erschwert, dass der binnenreim bei Sh noch in anderer funktion auftritt, indem er nämlich, wo ihm ein antwortender endreim irgend welche technische schwierigkeiten machte, denselben durch binnenreim ersetzte. Wir werden uns über diese merkwürdige erscheinung weiter unten [2]) aus-

---

gewöhnlich die überlieferte irreführende druckform in die metrisch richtigere umkleidet.

[1]) Einige beispiele werden weiter unten vorgeführt werden.

[2]) p. 137f. u. abh., sowie im IV. kap.

führlicher zu verbreiten haben; für unsere vorliegende betrachtung genüge zu bemerken, dass solcher ersatz-binnenreim nicht streng phonetische übereinstimmung zeigen muss, sowie die schlussfolgerung, dass derselbe als echter binnenreim aufzufassen und in der druckform darzustellen ist.

An éiner stelle, *R&H* 61, tritt überflüssiger leoninischer binnenreim auf, der womöglich dem zufall zu verdanken ist, in seiner wirkung aber jedenfalls ein onomatopoetisch vortrefflich charakterisierender schmuck genannt werden muss:

Alas not there; I cannot bear
The murmur of this lake to hear.
A sound from there, Rosalind dear,
Which never yet I heard elsewhere

(wozu noch *here* in 66).

Die binnenreime *Prom* II 5, 84 u. 110 sind vielleicht, andere wie ebda II 3, 63; 81 sicherlich, echte, behufs erhöhung des wohllauts zugefügte leoninische reime.

b) Unbefriedigende reime.

Wir haben hier die erstaunliche thatsache zu konstatieren, dass Sh's unbefriedigende reime die befriedigenden und guten mit einem ganz bedeutenden prozentsatz überwiegen.

Ungenügende qualität des reims kann durch mehrere faktoren bewirkt werden: phonetische faktoren, insofern die den reim bildenden laute ungleicher natur oder ungleicher betonung sind, oder insofern einer der reime in mehrere wörter gebrochen ist, oder auch insofern durch verwendung mehrerer ähnlich klingender reime in direkter aufeinanderfolge die klangwirkung der einzelnen reimpaare verwischt und beeinträchtigt wird; dann aber auch logische faktoren, indem der antwortreim echoartig das frühere reimwort wiederholt, mithin gleiche oder verwandte vorstellungen auslöst und die nötige abwechslung versagt, oder indem der antwortreim überhaupt vermisst wird.

α) phonetisch ungenügend.

1'. im einfachen wort.

Das in phonetischer beziehung unbefriedigende element des reimes kann entweder der reimende vokal sein oder die

umgebenden konsonanten; der vokal speziell ist es in mehrfacher hinsicht: durch seine quantität (selten) oder durch seine qualität (sehr gewöhnlich).

a) Vokalisch mangelhaft

1)1) quantitativ.

Mitunter erscheint das kurze *not* auf wörter langen ǫ-lautes *(thought, aught)* gereimt, vgl. J&M 286; 402; 429; 470; Prom IV 91; 394 u. ö.; ebenso oft *live* auf wörter wie *eve*, *grieve*, vgl. VC XII 6; TaleSoc 3, 5; J&M 494; HMerc 2; Skylark 52 u. ö.; *wood* auf wörter mit langem ū-laut *(pursued, rude, solitude)* vgl. TaleSoc 3; R&H 190; StDejN 1, 8; Prom I 75; 79; 293 u. ö.

2)2) qualitativ.

Hier dürfen wir kurz auf die dissertation Bartling's[1]) verweisen, welcher den gebrauch des reimes im 19. jahrhundert recht befriedigend dargestellt hat. Das ergebnis seiner untersuchungen mit bezug auf unseren dichter ist, dass Sh neben Byron und Scott in verwendung von augenreimen sich alle erdenklichen freiheiten gestattete und vor keinem klanglich noch so mangelhaften reim zurückschreckte — ein ergebnis, welches unsere beobachtungen vollauf bestätigt haben. Ich möchte in folgendem auf einige besonders charakteristische fälle von solchen ‚lastern' [2]) hinweisen, von denen Bartling nicht notiz genommen hat:

a — *Jura : fury* Irv II 2

e — *heard : endured* J&M 420

i — reim von ī : *oi* und umgekehrt, welchen Bartling bei Sh nicht belegt findet[3]), weisen u. a. folgende stellen auf *joy : cry* WandJew IV 305; *toil : while* Ghasta 25; *while : spoil* DevW 13; *eye : joy* ebda 29; *poison : horizon* Prom I 548. Ganz ungenügend sind bei Bartling — trotzdem er *strict scrutiny* angestellt zu haben versichert — die reime ī : ĭ belegt.

[1]) Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock 1874.

[2]) Dies der terminus unserer mittelalterlichen dichterschulen für die vorliegende erscheinung.

[3]) l. c., p. 15.

Ein flüchtiger blick in Sh's werke muss auch derartige fälle streifen: *child : wield* TaleSoc 2, 6; *filled : child* PAthan II 2, 5; u. a. m.

o — *form : arm* oder: *charm* Retrospect 118; R&H 909 u. ö
u — *new : show* [1]) EpipsStud 159
ou — *crown : thrown : one* (doppelt unrein!) Witch 74; *out : root* J&M 383, Epips 513 u. ö.

Hier sei auch jener schlechten reime gedacht, die durch ganz schwache nachsilben gebildet werden wie *minister (: fire)* Witch 21; *invisible (: steel : fell : repel)* Adon 24; *Chatterton (: renown)* ebda 45; *cypresses (: skies)* R&H 1246.

b) Konsonantisch mangelhaft.

Da alle konsonanten, welche dem reimenden tonvokal folgen, mitreimen, also phonetisch gleichartig sein müssen, umgekehrt diejenigen konsonanten, welche dem tonvokal vorausgehen, nach den auffassungen und gepflogenheiten germanischer verskunst [2]) im allgemeinen nicht gleich sein dürfen, so kann die güte eines reimes durch die beschaffenheit seiner konsonanten nach zwei richtungen hin in frage gestellt werden: entweder, indem die auf den tonvokal folgenden konsonanten phonetisch unvollkommen gleich sind, oder indem übereinstimmung des vorausgehenden mitlauters besteht.

1)1) Die folgenden konsonanten sind unvollkommen gleich.

Was hier zunächst den „lind' und harten" reim anlangt (reim stimmloser auf stimmhafte konsonanten), so sei einleitenderweise auf einen irrtum hingewiesen, der Bartling in seiner genannten arbeit p. 24 untergelaufen ist, wo er nämlich reime wie *ceased : east*; *increased : priest*, durch das schriftbild irregeführt, als ‚unrein' bezeichnet. Selbstverständlich sind diese reime phonetisch unanfechtbar.

„Lind' und hart" reimt auch Sh nicht selten, vgl. *cease : seas* WandJew III 163; *peace : seas* R&H 641, wie es scheint,

---

[1]) Man fühlt sich versucht, die form *shew* für *show* einzusetzen.

[2]) Die französische metrik freilich betrachtet die *rimes riches* als vorzug und fordert sie für gewisse reimvokale — eine allen ästhetischen gesetzen hohn sprechende regel, die nur von eitlen und eifersüchtigen handwerkern *in Apolline* aufgestellt werden konnte.

nur in gedichten leichterer tonart. Fernere ungenauigkeiten sind:

a)a) Reim der endung *-ing* mit der silbe *-in*, vgl. schon Scott's berühmtes *Helvellyn : yelling*. Forman verdanken wir die bemerkung[1]), dass die aussprache (in) der praes. part-endung ein mätzchen der aristokratischen kreise war und noch ist. Den erwähnten reim[2]), von Byron zb. im *Don Juan* massenhaft verwendet, braucht Sh meist in der verbindung *ruin : pursuing* und umgekehrt, nämlich HIntB 5; L&C VIII 14; Prom I 103; PBell III 8; TwoSpir 34; Arethusa 3; MagProd 3, 60; in der verbindung *Famine : cramming* PBell VI 36; Oed II 2, 5; 88; ähnlich 42 (*Famine : damning*). Anzufügen ist noch *within : welcoming : wing* TaleSoc 5.

b)b) Die endungen (tʃər) und (tər) sind als gleichlautend verwendet in der verbindung *Peter* (*metre*) *: creature* PBell VI 35; WitchDed 5; oder *enter : venture* PBell VII 23.

c)c) Bez. der laute *th* und *v* lässt sich bei Sh die beobachtung machen, dass dieselben sich im reim manchmal ganz verflüchtigen, andererseits als phonetisch verwandte laute zu einander in reim gesetzt werden. So ist *th* im reim gleichsam verflüchtigt in *logarithms : Sims* LettGisb 94: *dewy : pursue thee* Cycl 522; ebenso *v* in *leaves : peace* LLerici 51. Beide laute sind einander reimend gegenübergestellt in *heather : weather : bereave her* VC III 38; *soothing : moving : proving* Irv VI 6.

d)d) Zum schluss sei noch auf das merkwürdige reimpaar *horror : sorrow* VC III 9 aufmerksam gemacht, welches — im gegensatz zu sonstigen mangelhaften reimen — das ohr mehr befriedigt als das auge.

Es ist beachtenswert, dass die mehrzahl der genannten konsonantisch mangelhaften reime poesien der frühesten zeit angehört, der rest hingegen den humoristischen werken späterer perioden, was uns zu der folgerung berechtigt, dass der reife Sh sich der zweifelhaften qualität solcher reime wohl bewusst wurde und ihre verwendung für die ernste poesie

---

[1]) Form IV 31.

[2]) In der terminologie unserer meistersänger ,Milbe' benamst.

ebenso rücksichtslos verurteilte wie neuerdings ein französischer dichter, der den assonierenden reim unter den drei von ihm bestgehassten dingen aufzählt.

2)2) Der vorausgehende konsonant ist gleich.

Gegen ‚rührende' oder ‚reiche' reime nimmt Forman mehrmals [1]) energisch stellung, mag den so gereimten wörtern auch grundverschiedener sinn innewohnen. Er weist eine reihe von beispielen fragwürdiger qualität aus *L&C* nach, nämlich *pine : supine; new : knew; made : dismayed; lament : firmament.* Wollten wir alle hieher gehörigen beispiele aus Sh sammeln, so wäre des citierens kein ende. Wir müssen unserem dichter als milderungsgrund anrechnen, dass die verschiedenheit in der bedeutung mancher reich reimender wörter viel von dem durch gleichklang des konsonanten veranlassten üblen eindruck wettmacht.

c) dynamisch (rhythmisch) mangelhaft.

Wir haben unter dieser rubrik von reimen zu sprechen, deren mangelhaftigkeit auf die betonung zurückzuführen ist, insofern nämlich gewisse wörter nicht beiderseitig auf der tonsilbe reimen, sondern eines von ihnen auf der unbetonten nachsilbe. Von einem spezialfall wurde oben [2]) gesprochen, nämlich von einem fall erzwungener nebenbetonung schwacher endsilben à la *rádiatéd : deád* oder

I love áll that thoú lòvést (: dréssed) Rarely 5, 1
We wándered to the Píne Fòrést (: nést) Recoll 9
Is evident, as if they went tòwárds (: herds) HMerc 58, 2.

Schlimmer liegen die verhältnisse bei reimen wie den unten anzuführenden, wo nämlich die eine der reimsilben absolut keinen accent trägt. Eine solche alle grundlegenden reimgesetze durchbrechende lizenz findet ihre erklärung darin, dass der dichter — ich spreche hier nur mit bezug auf unseren Sh — beim ersten entwurf seinen vorreim ungenau in's auge fasste und so den antwortreim auf die unbetonte endsilbe statt auf die betonte reimsilbe bezog, oder noch häufiger und noch wahrscheinlicher, dass er — nach seiner

[1]) zb. I 93 f.; I 300 f.

[2]) In dem die wortbetonung behandelnden abschnitt p. 55 u. abh.

bekannten art — das reimwort der neuen zeile im voraus notierte, letztere aber nachher in solcher weise ergänzte, dass sie eine silbe zuviel oder zuwenig aufwies. Ein kenner Sh's wird in dem gesagten nichts ungeheuerliches finden.

So begegnet uns schon in WJewSol 29 *remít thìs* gereimt auf *súch as thìs*. An zwei bereits citierten und kommentierten[1] stellen (*LettGisb* 34, *Triumph* 498) ist die letzte silbe des wortes *empire*, obzwar an sich guten reim bildend (: *fire*, : *tiar*), nicht hochtonig; sie muss, um den rhythmus zu wahren, zerdehnt werden. Der effekt ist, wie bemerkt, ein kläglicher. Die stelle *HMerc* 2, 5 dürfte kaum hieher zu rechnen, sondern mit zerdehnung auf *cow* oder fehlender senkung in der cäsur zu lesen sein.[2] Hingegen ist der gleitende reim *státical* LettGisb 83 als antwort auf den männlichen *mathemáticál* wohl nichts als ein versehen des hier rasch korrespondierenden dichters. Ein echter unaccentuierter reim liegt, wie ich stark vermute, vor in WWand 12 *billow* (: *clóse now* : *repóse now*). Man ist allgemein der ansicht, es fehlte hier ein schlussquatrain, welches das fehlende reimwort (*pillow* oder *willow*) brächte[3]; alle recherchen waren aber bisher vergeblich und werden es, fürchte ich, bleiben.

2′. in zwei wörtern (‚teilung', ‚brechung' oder ‚zerreissung' des reims).

Reime von der art *planet : fan it*, *cities : it is*[4]) können, obschon ihre phonetischen elemente völlige übereinstimmung zeigen, nicht als ästhetisch befriedigend gebilligt werden. Durch verteilung des antwortreims auf zwei verschiedene wörter wird der eindruck des zusammengehörigen, ineinanderfliessenden, wie ihn das erste wort hervorrief, nicht erreicht[5]); er wird vielmehr, nachdem er einmal erregt war,

---

[1]) p. 42f. u. abh.

[2]) p. 8 u. 44 u. abh.

[3]) Vgl. Form IV 51.

[4]) Oder bei Lord Byron *persuaded : they did* DJuan I 83.

[5]) Vorliegende bemerkungen gelten natürlich nicht für jene reime, welche beiderseits geteilt sind: *cheer her : near her* VC XI 18; *close now : repose now* WWand; *Lean-Pigs : scene*, *Pigs : wean Pigs* Oed II

wieder gestört; dgl. geteilte reime wirken also gewissermassen erzwungen und tragen, weil sie sich als gute reime aufspielen, einen komischen charakter an sich, weshalb sie für humoristische zwecke vorzüglich geeignet sind. Byron hat damit im *Don Juan* brilliert, und schon der alte Chaucer scheint seine besondere freude daran gehabt zu haben.[1])

Unter den gedichten heiterer tonart findet sich das erste beispiel von solch geteiltem reim, von lautverschiedenheit begleitet, in den *VCat* 1 *tell ye : belly.* Im *PBell* treten überaus zahlreiche beispiele auf, sowohl phonetisch richtige wie *raiment : way meant* Prol 5, als lautlich unbefriedigende wie *service : prefer vice* IV 1; *fu m u m : you Ma'am* [!] VI 17; *taxes : racks his* VII 2. Im *Oed* phonetisch befriedigend *shown a : Iona* II 1, 125; *bayonet : lay on it* 146; unbefriedigend *windows : sin does* I 230; *seize and : weasand* 265. In der *HMerc* unrein *scandal : planned all* 10; *bed has : shadows* 12; auch in der *Witch*, lautlich unanfechtbar, *cities : it is* 78 u. v. a. — Aber selbst in den werken ernsteren genres ermangeln die geteilten (gebrochenen) reime nicht, wenngleich sie hier nur mit vorsicht eingestreut zu sein scheinen. Ein entschuldigungsgrund für diese lizenz ist oft in der ausserordentlichen schwierigkeit eines strophen- und reimschemas zu sehen. Der erzielte effekt bleibt aber durchaus ein recht misslicher.[2]) Ich erwähne einige wenige beispiele *spirit : hear it* L&CDed 13; *wager : assuage her* LEng 241; *planet : fan it* (lautlich rein) dreimal, Mar 27, ToSoph 2, Epips 226; *spirit : near it; hymeneal : would be all* (unschön!) Skylark 1; 66;

1, 116; *knew not : grew not : subdue not* Triumph 255. Diese wirken durchaus befriedigend, weil der eindruck des geteilten in vor- und nachreim der gleiche ist.

[1]) ten Brink gibt p. 193 f. einige wenn auch nicht besonders charakteristische belege.

[2]) Welcher deutsche möchte zb. in Bodenstedt's

„Du schöne missionärin!
Lehr du mich religion!
Bei dir liegt die g e w ä h r i n
Dem blick des auges schon“

etwas hübsches finden?

o'er us : chorus OLib 13, 7; *banner : fan her* Liberty 15; *keep her : sleeper* EpAnVers 9; *upon her : honour* Faust 2, 158.

3'. infolge nebeneinanderstellung gleicher reimgruppen.

Obwohl noch keine metrik ausdrücklich darauf hinwies, ist doch die überlegung einer besprechung wert, dass die aufeinanderfolge von reimen ähnlichen klangs, beispielsweise wiederholter oder durcheinander gemischter reime ī-haltiger silben, ungünstig wirkt, da sie statt schöner abwechslung für das ohr etwas wie ermüdung bringt; ganz zu schweigen von dem praktischen nachteil, dass sie der strophischen übersicht des lesers und hörers wesentlich eintrag thut. Sh hat, wie es ihm in die feder kam, gleiche und ähnliche reimgruppen neben und in einander gestellt. Einige beispiele: EdmEve str. 27 *guilt, revealed, spilt, sealed;* Rev str. 14 schliesst *ride : bride,* während str. 15 mit *wide : stride; high : sky* fortfährt. Ghasta 98 ff. *sight : night; night : light.* PAthan II 2, 20 ist die gruppe *hoar : roar : shore* vermischt mit der gruppe *war : afar : star.* HMerc str. 55—56 folgen sich die *-ay* reime sechs mal. In Witch lautet der hauptreim der 30. (oktaven-) strophe *war : star : afar,* der nächsten *star : are : car;* hauptreim der 60. str. *feet : sweet : street,* schlussreim derselben *deep : sleep*; hauptreime der nächsten *sleep : weep : creep* und *see : -y : -y.*

β) logisch ungenügend.

1'. Identische reime.

In ‚gleichen' oder ‚echo'reimen erscheint ein und dasselbe wort als vorreim und — manchmal mit zugesetztem oder verändertem präfix — als antwort. Insofern dgl. antwortreime die bereits erregte vorstellung zum zweiten male auslösen, also den zweck der abwechslung und fortführung des gedankens verfehlen, sind sie als logisch nicht befriedigend zu bezeichnen.

Gleichwohl geht es nicht an, identische reime in bausch und bogen zu verdammen, wie so viele gelehrte thun. Es treten uns — wenigstens bei Sh — fälle entgegen, in denen

die wiederkehr des gleichen wortes kein notbehelf, sondern künstlerische absicht ist und, sowohl im logischen als akustischen lichte betrachtet, wunderbare effekte erzielt, vgl.

The air
Closes upon my accents, as d e s p a i r
Upon my heart — let death upon d e s p a i r! J&M 510
To one who worships t h e e
And every form containing t h e e HIntB 7, 13,

ganz ähnlich L&C IX 34 *unshared by t h e e : unenjoyed w i t h t h e e.* So wird an der stelle *L&C* VI 3 der eindruck des befehls *To arms!*, in X 5 der des *they came*, PBell VII 11 der des *dull* durch die mehrfache verwendung als reim wesentlich erhöht. Ein echoreim im eigentlichsten sinn des wortes schmückt die zeilen

O Mary dear, that you were here!
The Castle echo whispers "Here!" ToMary I 15.

Mit solchen gewollten reimeffekten verwechsle man nicht sonstige reimwiederholungen, in denen das moment bewusster emphatischer doppelsetzung des gleichen wortes oder der gleichen phrase nicht vorliegt, sondern nur eine gewisse flüchtigkeit — ich möchte nicht sagen bequemlichkeit — des dichters, und dies zumal in jenen werken, die eingestandenermassen ohne besondere sorgfalt niedergeschrieben wurden. In meiner auffassung von der tadelnswerten qualität solcher identischer reime soll mich selbst das urteil eines verskünstlers wie S w i n b u r n e nicht beirren, welcher für echoreime folgendermassen eine lanze bricht: "As to the question whether 'light' (adj.) be legitimate as a rhyme to 'light' (subst.), it may be at once dismissed. The license, if license it be, of perfection in the echo of a rhyme is forbidden only, and wrongly, by English critics." [1])

Das erste, zugleich sehr lehrreiche, beispiel eines identischen reimes liefert uns der erste sang aus *StIrryne (Irr I)* [2]),

---

[1]) *Essays and Stud.* p. 185, mit bezug auf die verderbte frühere lesart von *StDejN* 1. 4.

[2]) Früher *Victoria* betitelt, u. zw. von Rossetti. nicht von Sh, wie Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XIV irrtümlich bemerkt.

in welchem 4, 1 : 3 *upholding : holding* reimen. Bekanntlich hat Sh das gleiche gedicht unter dem titel *Fragment, or The Triumph of Conscience* in *VC* (XVII) wiedergedruckt; und hier ist es nun von höchstem interesse zu bemerken, dass der erwähnte identische reim ausgemerzt und gar nicht übel durch *uprearing : bearing* ersetzt ist.[1])

Des weiteren finden wir WJewSol 27 *this : this*; Love 13 das paar *reviving : surviving.* Die schwierige strophe von *L&C* drängte besonders zur aushilfsweisen verwendung von gleichen reimen, wir finden dort neben den bereits citierten [2]) *waterfalls : (it) falls* VI 4; *ever : forever* VI 14; *fell : befell* VI 42 und XII 30 [3]); *thyself : self* VIII 22; *way : way* X 8; *suspended : suspended* XII 40 [3]); *full : wonderful* XII 36. [3]) Letzterer reim auch Epips 82 *(beautiful : full),* u. s. *R&H* weist 9 identische reime auf, nämlich *know* 79; *way* 98; *solitude* 101; *emotion : motion* 129 (eine häufige gegenüberstellung, vgl. noch L&C VII 16; StDejN 2; Prom IV 97; ONaples 27 : 37); *now* 131 (in zwei unmittelbar aufeinander folgenden versen, wo ohne allen zweifel eine textverderbnis vorliegt); *weak* 261; *be* 575; *fell* 612; *turned : returned* 742. In J&M bemerke *aside : side* 383; in Witch *me : me* 24; *on them : upon them* 65, und ganz ähnlich *on it : upon it* Zucca 10. Wohlfeile reime dieser sorte sind auch *mortal : immortal* PBell XII 4; *other : another* Ginevra 31; *rise : arise* Adon 22. Viel kommentiert wurde die stelle

---

[1]) Dieses einzige verse-test erscheint mir gewichtig genug, um die bisher allgemein, auch von Garnett l. c. p. XIV, XXII geteilte ansicht zu widerlegen, Sh habe, während er die publikation *VC* zurückzog, doch ein fragment derselben, '*Victoria*', in dem roman neu gedruckt. Wir wissen auch, dass das roman-ms. bereits seit frühjahr 1810 beim verleger Robinson lag, also längst aus den händen des verfassers war, als *VC* gedruckt wurde (erst im september des jahres, Garnett p. X, XI). Überdies sollen die lyrischen einlagen zu *St. Irvyne* noch vor dem roman verfasst sein und bis in's jahr 1808 zurückreichen.

[2]) Auf einige dieser reimwiederholungen hat Forman I 94, 248 aufmerksam gemacht.

[3]) Also 3 beispiele aus dem XII. gesang: der dichter eilte freudig und begierig zum schluss — auf kosten seiner reime. So hat das streben nach äusserlicher ‚vollendung' der innerlichen vollendung geschadet!

Prom IV 49 : 54, wo doppeltes *gladness* überliefert ist, wie durch die handschrift erwiesen [1]), mit recht.

2′. Reimbrechung. [2])

Dass ein dichter, der sich jeder formellen freiheit in ausgedehntem masse bedient, auch reimbrechungen nicht vermieden haben wird, ist im voraus anzunehmen. Welcher dichter hat sie vermieden? Das bewusstsein, hiemit ein ästhetisches verbrechen zu begehen, mangelte unserem Sh vollständig. Er sang den reim, um durch die wiederkehr gleicher laute dem ohr zu schmeicheln, er hat aber sowenig wie seine poetischen kollegen über allerlei logische und ästhetische bedingnisse des reimes nachgedacht und am allerwenigsten die wissenschaftliche metrik studiert, welche in der reimbrechung in der that einen mangel erblickt. [3])

Beispiele für das heroische reimpaar:

The following morn was rainy, cold and dim.
Ere Maddalo arose, I called on him,
And whilst I waited, with his child I played.
A lovelier toy sweet Nature never made etc. J&M 141,
und noch an die 30 mal ebda
Into the bosom of a frozen bud.
See where she stands! a mortal shape indued
Epips 111 u. ö.

Beispiel für den vierzeiler:

To the rich thou art a check;
When his foot is on the neck
Of his victim, thou dost make etc. MaskAn 57. [4])

---

[1]) S. *Archiv* CII 308.

[2]) Dieses wort muss in unserer metrischen terminologie für drei verschiedene verserscheinungen dienst thun — *No help!*

[3]) Das verbot der reimbrechung ist praktisch angesehen überhaupt, in seiner jetzigen form aber insbesondere unhaltbar; denn man konstatiert reimbrechung nicht, wenn der schluss eines gedankenganzen mitten in den antwortvers fällt, wie in

— "*But what is he*
Whom we seek here?" — "*Of this sad history* J&M 230.

Dies ist der gipfel der inkonsequenz.

[4]) Über dies gedicht bemerkt H. Richter p. 372, dass sich sein nachlässiger ton „in einer bei Sh ungewöhnlichen häufung unreiner und

3'. Fehlen des antwortreims.

Reimlose verse innerhalb eines gereimten complexes stehen zu lassen, hat Sh grundsätzlich vermieden. Es lässt sich deutlich verfolgen, dass er in fällen, wo ihm ein antwortreim technische schwierigkeiten bereitete, auf anderweitigen gut musikalischen ersatz bedacht war. Zu berührtem zwecke bediente er sich

(a) wie schon kurz erwähnt, mit vorliebe des (stellvertretenden) leoninischen binnenreims. Diese eigenheit Sh's [1]) ist natürlich historisch begründet. Binnenreim in nicht endreimenden zeilen, beispielsweise in der 3. zeile des *common metre,* tritt schon frühzeitig auf, so in der ballade *The Downfall of the Charing Cross* in mehreren strophen. [2]) Doch macht die einführung des binnenreims in jener epoche den eindruck eines gelegentlichen einfalls und ist gewiss nicht als bewusst und konsequent durchgeführtes ersatzmittel anzusehen. Nehmen wir Southey's balladen unter die lupe, beispielsweise *The Old Woman of Berkeley* — wie männiglich bekannt, die lieblings-, also jedenfalls in vieler beziehung musterballade unseres dichters —, so finden wir auch hier häufige einführung des binnenreims in den nicht reimenden zeilen c oder a; gleichwohl enthält die mehrzahl der strophen (nämlich str. 4; 9; 11; 15; 16; 18; 19; 22; 30; 35; 36; 41; 42; 44; 45) waisen ohne binnenreime. Solche unmusikalische strophen hat sich Sh nie gestattet. Zahlreiche beispiele werden weiter hinten nachgewiesen werden; hier seien nur im vorübergehen *R&H* 339 *(mother)* und 588 *(weaves : leaves)* erwähnt.

Im gedachten falle behalf sich unser dichter aber auch (b) damit, dass er einen nach dem strengen schema schwer zu reimenden vers auf eine andere benachbarte zeile bezog, so

---

gebrochener reime äussert". Diese bemerkung klingt sehr richtig und ist nur leider grundfalsch. Die *MaskAn* enthält nicht mehr unreine reime als irgend ein anderes werk; an reimbrechungen weist dieselbe höchstens 2 fälle auf, und was will das im verhältnis zu 375 versen besagen!

[1]) die leider allerlei missdeutungen ausgesetzt war!

[2]) s. S 525; 176; 432.

Prom I 323, wo, wie später[1]) erklärt werden soll, *high* aushilfsweise auf *ivory* anstatt auf *hand, wand* reimt.

(c) In anderen fällen, wo wir scheinbar waisen vor uns haben, sind die betr. verse als „körner“ durch alle strophen durchgereimt, so in dem gedicht Past *(fell : tell)* oder in dem chor *Prom* II 3, 54, woselbst *throne : stone : alone : alone : throne* unter einander — nicht etwa mit dem refrainwort *down* — reimen.

Schwieriger als in obigen fällen ist an denjenigen stellen die sachlage zu erkennen, wo uns innerhalb eines durchaus gereimten schemas augenfällige waisen entgegentreten, ohne dass sich die verwendung irgend einer der erwähnten aushilfsoperationen bemerken liesse. Es sind dies folgende stellen: Ghasta 53 *(reigned : observed)*: L&C V 54 *(light : name : frame)*; IX 12[2]) *(grace : name : flame)*; X 5 *(home : band : sand)*; XI 14 *(him : tone)*; J&M 211 *(spoke)*: LettGisb 231 *(shell)*.

In den beiden letztgenannten fällen erklärt sich die unregelmässigkeit ohne weiteres aus mangelhafter überlieferung: so vermissten wir ja früher auch eine reimzeile zu *J&M* 219, welche später glücklicherweise im ms. aufgefunden wurde.

Bez. der übrigen stellen ist die lösung des rätsels nicht so schwer, wenn man sich nur getraut einen blick in eine dichterwerkstatt zu werfen. Was ich in folgendem darzustellen habe, wird meinen schöngeistigen lesern, die selbst schon verse zu hunderten oder tausenden geschmiedet haben, als eine aus eigener praxis gewonnene erfahrung vertraut vorkommen; die anderen mögen es auf treu und glauben hinnehmen. Bei der flüchtigen skizze einer strophe trifft es sich wohl ab und zu, dass ein antwortreim nicht auf seinen vorreim, sondern (a′) auf eine doublette, auf ein synonymum desselben bezogen wird, welches der dichter sich entweder an den rand des blattes notiert oder gewöhnlich nur im gedächtnis festgehalten hat, späterhin aber einzufügen ver-

---

[1]) Im IV. kap., sub *litera* M.

[2]) Der unrichtige reim in str. 15 desselben gesangs wird im IV. kap., *litera* H, zu besprechen sein.

säumte. Von typischer bedeutung für diesen fall ist Medwin's überlieferung des bekannten hübschen liedchens aus dem *WandJew.* Der freund des dichters druckte — wahrscheinlich von einem originalentwurf, und (was sehr bezeichnend ist!) ohne den mangelnden reim zu bemerken und die veranlassung zu durchschauen — die ersten zeilen folgendermassen [1])

> *See yon opening r o s e* [recte : *flower*]
> *Spreads its fragrance to the gale:*
> *It fades within an h o u r,*
> *Its decay is fast, is pale.*

So lasen wir früher in dem vers *TaleSoc* 3, 5 *learned to feel* [recte : *grieve*] *: live,* ebenso LettGisb 244 *the chosen spirits of the age* [recte : *time*] *: clime.* In dieser beziehung höchst lehrreich ist Sh's druckfehlerliste zu *L&C* [2]), welche 4 fälle aufweist, in denen die falsche doublette ihr dasein bis in den druck fortgefristet hatte: zweimal war es ein synonymum, *waves* statt *streams* (XII 10, 2) und *mourn* statt *moan* (XII 29, 5); zweimal die pluralform für den singular, *sands* statt *sand* (II 45, 7), *looks* statt *look* (IV 13, 6). [3]) Ebenso klar ist es — oder sagen wir lieber: sollte es sein! —, dass an den stellen X 5 *land* anstatt *home* zu lesen ist, IX 12 *flame* anstatt *grace*, wenngleich das ergebnis hier nur ein identischer reim ist; und an der heute noch verwahrlosten stelle V 54 *flame* anstatt *light*, wie schon Rossetti vorgeschlagen. Forman's stellung solchen änderungen gegenüber ist höchst inkonsequent, indem er die einen selbst in vorschlag bringt, die anderen verwirft. [4]) In ähnlicher weise liesse sich, ohne dem original zuviel gewalt anzuthun, *Ghasta* 53 *ascertained* oder dgl. für das reimstörende *observed* einsetzen; in *R&H* nach dem vorschlag Rossetti's 366 *fell* für *ran* [5]), wodurch zwei waisen mit einander versorgt würden; 752 *weighed* für *lay.*

---

[1]) l. c. I 56, vgl. Form IV 317.

[2]) Bei Form I 302 f.

[3]) Hartnäckig sträubt man sich immer noch, *R&H* 1240 *wood* für *woods* einzusetzen (Form I 355) — *Sero sapiunt!*

[4]) Form I 195; 248 u. 259.

[5]) Eine emendation, die Forman schwach findet, weil man lieber sage „thränen rinnen" als „thränen fallen", I 327.

So mochte der dichter im drang des schaffens auch versäumt haben, (b') eine reihe von versworten, die er im geist zur erzeugung des reimes umgestellt hatte, im ms. ebenfalls umzustellen, so dass sein reim verloren ging. Sh selbst notiert einen solchen fall in der erwähnten druckfehlerliste zu *L&C* VIII 10, woselbst zeile 2 anstatt *the shade, the dream* endigen sollte *the dream, the shade.* Ähnliche verhältnisse mögen, wie Fleay nahegelegt und Rossetti gebilligt hat, vorliegen in

R&H 650 *The torturers with their victim's pain,*

wo zu lesen wäre:

With their victim's pain the torturers (: *tears* 647, : *ears* 651).

Eine weitere möglichkeit (c') wäre die, dass der dichter nach einem im wirr geschriebenen ms. am ende der zeile stehenden, aber dem versinnern angehörigen wort statt nach dem eigentlichen endwort reimte, woraus ein falscher reim resultieren musste: dieser fall liegt, wie von Forman scharfsinnig erkannt worden ist, in *L&C* XI 14 vor, wo *tone* fälschlich auf *on* statt auf *him* bezogen war, vielleicht in noch manch anderer stelle, an der wir die merkwürdige genesis nicht mehr zu durchschauen vermögen!

Ich möchte, um mein gewissen zu salvieren, insbes. noch das eine betont haben, dass ich solch auffallende flüchtigkeiten der komposition nur für gewisse rasch gearbeitete und nach der vollendung beiseite gelegte dichtungen vindiziere!

Schlussbemerkung zum III. Kapitel.

Sh liebte den reim, wie er die alliteration liebte und überhaupt jedes phonetische kunstmittel, das seinem vers musikalischen wohllaut zu schenken versprach. Lord Byron's launige verse

Prose poets like blank verse, I'm fond of rhyme,
Good workmen never quarrel with their tools [1])

hätte auch Sh als technisches glaubensbekenntnis äussern können. Allerdings hat er in seiner zweiten entwicklungsperiode (1810—1815) viele dichterische ergüsse in reimlose

[1]) *Don Juan* I 201, 5.

verse gekleidet; wollen wir aber nicht vergessen, dass er sich in dieser ganzen periode mehr als politiker denn als poet fühlte, fast ausschliesslich sozialen zielen nachstrebte und für seine musenkinder sich damit begnügte, anschluss an die berühmtesten muster der zeit zu suchen, insbes. an Lewis, Blake und Southey. *QMab* scheint nicht einmal in versen geplant gewesen zu sein, wie der brief an Hogg vom 7. febr. 1813 [1]) ausweist, worin Sh schreibt: "With some restrictions I have taken your advice, though I have not been able to bring myself to rhyme". Didaktische poesie erschien unserem sänger überhaupt, wie er mehrmals beteuert [2]), als ein paradoxon.

Seitdem Sh's dichtermuse recht eigentlich erwacht war, zeigte er sich immer so reimfreudig wie irgend einer von den lieblingen Apolls. Wir hatten schon oben von seinem rühmlichen bestreben zu melden, zufällig sich ergebende waisen klanglich zu ersetzen. Wir haben noch andere erfreuliche beweise seiner reimliebhaberei. Das gangbarste metrum für volksmässige balladen, die septenarstrophe $\underset{4\,3\,4\,3}{abcb}$ (richtiger $\underset{7\,7}{aa}$), welche Sh in seinen lieblingsballaden *The Old Woman of Berkeley* und *The Ancient Mariner* vorfand, benützt er selbst nur in der klangreicheren variation *abab*. — Die beiden direkten vorbilder des *PBell*, sowohl Reynolds' als Wordsworth's epyllie, wiesen ein gesätze des baues abccb auf [3]), welches Sh durch das melodischere, wenngleich technisch bedeutend schwierigere abaab ersetzte. — Ein reimpaar wird gern zum triplet erweitert, in *JulMadd* 10 mal, im *Epips* 13 mal; ein vierzeiler, dem nach dem grundliegenden schema zwei reime zukämen, wird öfters ganz durchgereimt, in der *MaskAn* 9 mal, oder mit schmückenden binnenreimen versehen, vgl. *MaskAn* 49. — Ausserdem werden wir weiter unten sehen, welch prächtige klangwirkungen Sh in seinen neuen strophen meist durch oftmalige wiederholung oder kunstvolle verschlingung der reime zu erzielen verstand.

---

[1]) zb. in Dowden's biographie I 340.

[2]) So in dem bekannten passus der *Prom*-vorrede, aber auch schon im jahre 1813 in einem schreiben an seinen verleger Hookham, 16. jan.

[3]) Vgl. *PBellProl* 3 "First, the antenatal Peter,
Wrapped in weeds of the same metre" etc.

So sicher es also ist, dass Sh ein ausserordentlicher liebhaber des reimes war, so sehr muss uns seine über alle begriffe laxe reimtechnik in verwunderung setzen, und dies ganz besonders, wenn wir bedenken, welch feines ohr er für alle arten von klangwirkungen besass, welch prächtige, bisher unerhörte klangeffekte er zu erfinden wusste. Auch ist von einem fortschritt in der entwicklung seiner reimkunst wenig zu spüren. Es möchte zwar scheinen, als ob *Triumph* mit unreinen reimen weniger behaftet wäre als frühere werke — allein unter diesen wiederum sind es just die allerersten gedichte (aus *VC*), die, von einzelnen erzwungenen reimen abgesehen, anerkennenswert saubere reimarbeit aufweisen [1], und andererseits steht der dichter noch in den letzten jahren so sehr unter dem bann des reimes, dass er in seinen dramatischen übersetzungen in mehreren fällen aus purer reimnot (um nicht zu sagen: reimfreude!) worte oder zeilen hinzudichtete, die das original nicht aufwies, so im *Faust* 2 die beiden zeilen 138 u. 139 dem vorreim *mountain* zu liebe, ebda 154 die erweiterung *whose farrows were nine* dem binnenreimenden *swine* zu liebe (das original sagt nur „*auf einem mutterschwein*"); ebenso ist *Mag Prod* 3, 64 das wort *sophist* als gegenreim zu *lovest* angefügt.[2])

Wenn somit als thatsache konstatiert werden darf, dass Sh's mittelmässige reimtechnik sich im allgemeinen nicht verbessert und ausgereift hat, so geht daraus hervor, dass der dichter sich dieser mittelmässigkeit nicht als eines *flaw* seiner

---

[1]) Vgl. Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XXV: "It shows, at all events, that the youthful Sh could write better verse than can be found in his novels" etc.

[2]) Ich möchte solche freiheiten nicht so hart verurteilen wie Todhunter, der p. 216 die ganze letztcitierte stelle durch zufügung des einen wortes '*marred*' nennt. Wer sollte es dem einen dichter verargen, dass er die poesie des anderen um einen in den zusammenhang gar nicht übel passenden einzelzug bereicherte? Sh hat es des öfteren versichert (siehe seine brieflichen äusserungen, bei Woodb IV 421—429), dass er an einer übersetzung nicht die wörtliche treue, sondern die lesbarkeit, die hübsche poetische form als erstes erfordernis ansehe: ein idealer standpunkt, den sich mancher übersetzer unserer tage so recht zu eigen machen sollte.

erzeugnisse bewusst war. Die hauptschuld ist in der that der dichtertradition beizumessen, die in der englischen literatur so unheilbringend gewirkt hat wie in der französischen, in ersterer, indem sie allzu grossen freiheiten thür und thor öffnete, in letzterer, indem sie die gesunde freie entwicklung hemmte. Der endreim war gemeingut der poeten: hier ging unser Sh die alten ausgetretenen pfade, indem er vergass auf klang und ton zu hören und nur die übereinstimmung der buchstaben im auge behielt. Auf dem feld feinerer wortmelodik aber, wo er ganz seine eigenen jungfräulichen pfade wandelte, da legte er sein so hoch gepriesenes und nie genug zu preisendes feingefühl an den tag.

Viertes Kapitel.

Strophenformen.

„Der meister tön' und weisen,
gar viel an nam' und zahl.
die starken und die leisen,
wer die wüsst' allzumal!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger.*)

Wenige dichter geben dem metrischen forscher so zahlreiche probleme zur lösung auf wie Sh, und Sh's werke wiederum sind in keiner hinsicht so schwierig zu studieren wie in ihren strophischen formen. Denn neben einer erstaunlichen fülle einfacherer und bekannterer systeme und einer reihe von gänzlich neuen, selbstkomponierten weisen treten uns hier auf schritt und tritt komplexe von verwickeltem bau entgegen, deren metrische sichtung nur mit mühe und schonender umsicht gelingt. Liegt nun das studium von Sh's verstechnik überhaupt noch im argen, so ist dies namentlich mit bezug auf die grossen strophenkomplexe zu sagen; denn was sich nicht dem ersten blick als gesetzmässige wiederholung des einen grundtypus darbot, wurde schlechthin als „freigebaut" bezeichnet und unter die umfangreiche rubrik der unregelmässigen strophensysteme gestellt. [1]) Für uns aber ergibt sich die aufgabe, dgl. schwierige strophische komplexe noch vor den anderen einer kritischen untersuchung zu

---

[1]) *Non quivis videt inmodulata poemata iudex* Horaz Ars Poet. 263.

unterziehen. Sind wir hiemit im reinen, so werden wir die bedeutenderen strophenformen, wie sie Sh's dichtungen aufweisen, nebst deren weiterbildungen besprechen können, um dann endlich alle von unserem dichter gebrauchten schemata einzeln revue passieren zu lassen.

Um aber im folgenden mit kurzen ausdrücken und grundbegriffen operieren zu können, wird es sich empfehlen, dass wir uns in einem vorabschnitt mit unserem leser über gewisse häufig wiederkehrende termini und diakritische zeichen einigen, und sodann auch einige eigenheiten von Sh's strophenbau durchnehmen, deren bekanntschaft dem leser das verständnis alles folgenden wesentlich erleichtern dürfte.

I. Vorbemerkungen.

A. Terminologie.

(1) Sh's nomenklatur ist eigenartig und manchmal geradezu irreführend, so in gewissen chorstrophen der dramen und in besonders charakteristischer weise in der *ONaples*, die mit „Epoden" beginnt, welche — um das oxymoron noch zu betonen — in der ersten prosanote ausdrücklich *introductory Epodes* genannt werden: ein barbarismus, dem gegenüber selbst der auf des meisters worte schwörende Swinburne sich einiger kräftiger ausfälle der missbilligung nicht erwehren kann.[1])

Was sind epoden? Da die frage von prinzipieller wichtigkeit ist und nach einer eingehenden besprechung verlangt, so greifen wir auf die antike quelle dieser metrischen ausdrücke zurück, den verdienstvollen grammatiker Hephaistion aus Alexandria, der in einem abschnitte seines *Περι Ποιηματος*, die formen epodischer gedichte behandelnd, folgendermassen sagt: *Ἐπῳδικα μεν οὐν ἐστιν, ἐν οἱς συστημασιν ὁμοιοις ἀνομοιον*

---

[1]) zb. bei Forman IV 42.

τι ἐπιφερεται, ὡς τα γε πλειστα Πινδαρου και Σιμωνιδου πεποιηται. — Προῳδικα δε ἐστιν ἐν οἱς το ἀνομοιον προτετακται των ὁμοιων. — Μεσῳδικα δε ἐν οἱς περιεχει μεν τα ὁμοια, μεσον δε το ἀνομοιον τετακται. [1]) Bezeichnen wir also irgend ein strophisches gebilde, das ohne antistrophe bleibt, mit ξ, so haben wir, schematisch dargestellt, zu nennen

proodisch	ein gebilde	ξ — strophe — antistrophe
epodisch	„ „	Strophe — antistrophe — ξ.
mesodisch	„ „	Strophe — ξ — antistrophe.

Mesodische glieder — von Rich. Wagner „*flickgesang* zwischen den stollen“ genannt [2]) — werden uns bei Sh oft entgegentreten. Sie finden sich auch in der klassischen tragödie, zb. in Sophocles' *OedCol.* 833—86 (jambische trimeter zwischen lyrischen strophen: *κομμοι*) [3]) und sind das wesentlichste charakteristikum der uralten liedform.

Die bezeichnungen *στροφη* und *ἀντιστροφη*, welche Sh mit vorliebe verwendet, bedürfen einer ergänzung durch einen namen für ein weiteres (drittes) gebilde vom gleichen bau. Ich wage für ein solches den ausdruck *epantistrophe* in vorschlag zu bringen. Für *strophe* selbst habe ich auch *promiscue* die namen *gesätze, bar* und *kehr* verwendet, um ermüdendem gleichklang vorzubeugen.

Den terminus *schwellstrophe* habe ich neu geprägt, um solche strophen zu kennzeichnen, welche durch parasitische verszusätze über ihr normalmass hinausgewachsen sind. Der neue ausdruck ist nicht sehr hübsch, aber durch den ‚schwellvers‘ der altenglischen metrik sanktioniert und, was als hauptsache gelten möge, bezeichnend. Strophische anschwellungen finden sich nicht nur im kurzen und heroischen reimpaar [4])

---

[1]) Nach Consbruch, *De Veterum περι ποιηματος doctrina.* Vratislaviae 1890, p. XVIII.

[2]) *Meistersinger* I; der ausdruck stammt jedoch nicht aus dem mittelalterlichen kanon.

[3]) Diesen klassischen beleg für unsere erscheinung gibt, ohne sich jedoch des namens *mesodisch* zu bedienen, Christ, *Metrik der Griechen und Römer* Leipzig 1879, p. 658.

[4]) Indem ich das reimpaar hier als ‚strophe‘ bezeichne, bin ich mir

— hier meist durch einen dritten, dem ohr willig entgegenkommenden reim veranlasst —, sondern in erster linie bei schweifreim-, balladenstrophen und anderen formen volksmässiger dichtung seit ältester zeit; ein bekanntes muster ist Chaucer's *Sire Thopas* (5 schwellstrophen zu 31½ einfachen). Vgl. bei Sh, wie weiter unten genauer entwickelt werden wird, schwellstrophen *SistRosa* in 28 %, *DerW* in 47 %, *MarDream* in 33 %, *Cloud* in 21 % der gesamtstrophenzahl. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie eine solche schwellstrophe gleichsam epidemisch um sich greifend ihre nachbarinnen ansteckt, bis nach gruppenweisem auftreten das erweiterte schema plötzlich verlassen und die allereinfachste urform wieder aufgenommen wird. So bemerken wir im *SThop* schwellstrophen von 14 bis 17 ohne unterbrechung, worauf 18 einfach; in *MarDream* schwellstrophen 9—13; 22—23.

(2) In der darstellung von strophenformeln durch buchstabe und zahl sind wir im allgemeinen Schipper gefolgt. Grosse buchstaben deuten refrainartig wiederkehrenden versausgang an, u. zw. wenn derselbe auf andere verse reimt, mit dem buchstaben des betr. reimes (A), wenn derselbe nicht reimt, sondern nur sich selbst gleicht, mit R (= refrain). Beispielsweise würde man in der *OWWind* den schlussruf der ersten drei abteilungen '*Oh, hear*' als E bezeichnen können; in *Prom* II 1 166—206 den wiederkehrenden ruf *Child of Ocean!* als R, den refrain *Oh, follow, follow!* dagegen als A. — Jenen parasitischen zusatzversen, welche eine schwellstrophe erzeugen, geben wir, um die formel des grundschemas nicht zu entstellen, g r i e c h i s c h e buchstaben, u. zw. je ihrem reim entsprechend, α, β, ϱ usw. Einen vers, dessen endreim durch binnenreim ersetzt, ebenso einen vers, der mit schmückendem binnenreim versehen ist, notieren wir nach dem muster $\underset{a_2 \quad a_2}{\overset{a_4}{\wedge}}$, da eine darstellung als a_2a_2 ein falsches strophenbild ergeben würde.

---

wohl bewusst, dass es auf solchen namen keinen eigentlichen anspruch hat, vgl. ten Brink, l. c., p. 205.

B. Allgemeines über Sh's strophenbau.

1. Von der erscheinung der Sh'schen schwellstrophe haben wir bereits gesprochen.

2. Ebenso ist von seiner vorliebe für verwendung des leoninischen binnenreims als eines stellvertreters mangelnder endreime die rede gewesen.

3. Lange strophenschlusszeilen.

Das auffallendste merkmal der von unserem dichter bevorzugten spenserstanze, einen das ganze abschliessenden, die übrigen verse an zeitlicher und räumlicher ausdehnung überragenden alexandriner, hat Sh häufig auf andere strophengebilde übertragen. Ähnliches lässt sich, obschon in geringem grade, bei Southey beobachten, der ja in vieler beziehung Sh's formaler lehrmeister war. [1]) Beide sind sich jedenfalls der guten wirkung wohl bewusst gewesen, die solch ein majestätischer schlussvers dem abgesang verlieh.

Sh bediente sich dieses überlangen schlussverses in vielen seiner schemata, und in allen perioden seiner dichterischen entwicklung, so in *Z&K*, *Moonbeam*, *TaleSoc*, *Epithal I* etc., *ConstSing*, *L&C* V lyr. einlage, *StDejN*, *Prom's* fluch I, Asia's lied II 5; *Autumn* (4 : 2 u. 1). Ich könnte weitere belege aufzählen. Absichtlich verschweige ich die strophe der *Skylark*, deren schlussvers m. e. ein pseudo-alexandriner ist. Unser gehör, durch die reihe der voraufgehenden dreiheber voreingenommen, zerlegt unwillkürlich jeden solchen alexandriner in seine beiden dreitaktigen hälften. Mich dünkt es plausibel anzunehmen, dass dieser schlussalexandriner überhaupt auf dem weg entstanden ist, dass einige im reimschema nicht unterzubringende dreiheber mit ihren nachbarversen zu

---

[1]) Sh's abhängigkeit von dem berühmten Lakisten verdiente eine spezialuntersuchung. Weiter unten wird von dem metrischen einfluss des *Thalaba* auf die poesie des jugendlichen Sh die rede sein. Im übrigen sei noch kurz darauf hingewiesen, dass schon Southey eine grosse vorliebe für den schmuck griechischer motti zeigt; dass er 1794 eine *Retrospect* in heroic couplets schrieb (das in titel und versmass entsprechende gedicht unseres poeten stammt aus dem jahre 1812); die beziehungen des Sh'schen *DevW* zu dem Southey'schen sind bekannt.

einer sechshebigen langzeile zusammengeschweisst wurden. Es dürfte Sh's ursprüngliche absicht nicht gewesen sein, den reizend charakterisierenden dreitaktigen verschen, die wie die lerche in kurzen ansätzen emporflattern, einen flughemmenden langvers folgen zu lassen. [1])

Das erwähnte bestreben, durch ausdehnung der endzeile würdevoller abzuschliessen, verlockte Sh manchmal zur durchbrechung der form, indem er eine blankverstirade mit einem alexandriner endigte [2]), unbekümmert darum, dass Pope folgendes abschreckende beispiel aufgestellt hatte:

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow length along. [3])

Wir finden alexandriner dieser sorte in *War* 62 und in einigen der übersetzten Homerischen hymnen (hier ein refrainartiger sechstakter). In ähnlicher weise ist am schluss des *Prom* noch ein mehrheber angefügt, sozusagen, um durch das schwergewicht der form die majestät des abschlusses noch zu erhöhen.

4. Wahrung des schemas.

Wenn wir Sh's reimkunst sehr gering anschlagen mussten, so haben wir bz. der strophenbaukunst das gerade gegenteil zu konstatieren. Dieser melodietrunkene dichter hat nicht nur mancherlei interessante, durch kunstvolle verknüpfung von vers und reim wirkungsreiche strophenformen neugebildet, sondern er hat durchaus, was genauigkeit der ausarbeitung anlangt, eine sorgfalt an den tag gelegt, die uns überraschen könnte, nachdem sie in anderen dingen so selten zu beobachten ist. Nicht als fänden sich in seinen poesien nicht auch nach dieser richtung hin schwere versehen. Wir stossen auf verwirrte komplexe, auf manche kehr, deren gegenkehr wir umsonst erwarten, auf zeilen, deren länge dem erfordernis des schemas nicht gerecht wird; mitunter lässt sich auch eine

---

[1]) Unsere kunstrichter sagen in ihren ästhetischen kommentaren wohl viel schöne sachen über die malerischen kurzzeilen (vgl. p. 198 u. abh.), aber leider gar nichts über die bedeutung des alexandriners!!

[2]) Auch bei anderen dichtern zu bemerken, zb. Byron.

[3]) *Essay on Criticism* 356 f.

erforderliche zeile überhaupt vermissen, sei es dass sie bei der komposition übersehen wurde[1]) oder bei der reinschrift oder drucklegung durch ein versehen ausfiel. Derlei regellosigkeiten bleiben uns gewiss nicht erspart, und doch muss im allgemeinen zugestanden werden, dass Sh der genauen ausarbeitung seiner strophischen systeme besondere aufmerksamkeit gewidmet hat, dass es ihm in übereinstimmung mit Horaz' lehre daran lag *Descriptas servare vices operumque colores.* Wir erinnern uns, dass er die feinsten klangspiele künstlerisch durchführte, während er gleichzeitig den reim verwahrloste: weil er die ersteren, als selbsterfunden, kritisch zu beurteilen verstand, den letzteren als verwahrlostes erbstück übernahm. Ähnlich liegen die verhältnisse hier. Nicht ohne einfluss wird dabei die antike dichtung gewesen sein, deren abgeklärte, formstrenge chorlieder der bewundernde Sh vielfach neu zu beleben suchte.

In einzelnen fällen lässt es sich beobachten, dass unser dichter gewisse versehen des ersten druckes, welche die strophische form zu schädigen geeignet waren, korrigiert hat, während er andere metrische versehen, die er ebenso gut bemerkt hatte, unverbessert stehen liess. Er bemerkte in seinem formvollendeten *Prom* gewiss den einzigen torso II 1, 12; er veröffentlichte selbst zwei auflagen seiner *Cenci* und brachte auch in der zweiten einige änderungen an, die sich jedoch nicht auf die gestalt der unvollendeten verse erstreckten. Er verabsäumte nie, freiheiten, die er sich im strophenbau erlaubte, in vorreden oder anmerkungen ausdrücklich zu konstatieren, und die strengen worte, die er zu seinem ersten versuch in der spenserstanze bemerkte [2]), sowie der selbsttadel in der vorrede zu *L&C* [3]) beweisen, wie ernstlich er in dieser beziehung mit sich in's gericht gehen konnte.

---

[1]) Auf welchem wege dies zuging, lässt sich unschwer herausfinden. Eine für Sh bezeichnende möglichkeit ist sicherlich die, dass er einen anfänglich freigelassenen zeilenraum später zu korrekturen einer nachbarzeile verwendete, mit verbessernden worten überschrieb und so aus dem auge verlor; besonders auffällig in *Allegory* 1, 6 zu beobachten.

[2]) S. p. 197 u. abh.

[3]) S. p. 70 u. abh.

Das anakreontische gedichtchen *LorPhil* war 1819 im *Indicator* veröffentlicht worden, u. zw. mit der ursprünglichen, fehlerhaften lesart

If it disdained to kiss its brother 2, 4,

einem viertaktigen verse, der zu dem entsprechenden dreitaktigen des ersten bars in störendem gegensatz stand. Dies versehen scheint der autor bemerkt und ohne weiteres nach dem schema gebessert zu haben:

If it disdained its brother,

eine metrische besserung, die sich nur auf kosten des inhalts anbringen liess! Die durch beschreibung des Boscombe-ms. in vielen zügen enthüllte genesis des *Prom* bestätigt uns an mehreren beispielen die richtigkeit unserer beobachtung. So ist die zeile einer antistrophe (IV 46) nachträglich eingefügt worden, um der in weiter entfernung stehenden strophenzeile zu entsprechen; versehentlich unterlaufende alexandriner sind durch wegstreichung hübscher poetischer wörter auf ihre regelmässige hebungszahl reduziert.[1]) Ein lehrreiches beispiel aus der *ONaples* wird weiter unten[2]) vorgeführt werden. Die druckfehlerliste zu *Hellas*[3]) bekundet durch spezielle erwähnung der druckversehen in 63, 657, 1071, dass dem dichter an einer metrischen berichtigung dieser zeilen wesentlich gelegen war, wenn sich diese auch nur auf eine zeilenabtrennung erstreckte: so verlangte er, die chorpartie 64 bis 75, welche in Ollier's druck mit der vorausgehenden *στροφη* zusammengeflossen war, als *μεσῳδος* abzutrennen. Der entwurf zur *Recoll* (unter dem titel *The Pine Forest* . . . bekannt) wies überlange und kurze verse auf, die in der ausführung reguliert sind, vgl. *PFor* 81 : *Recoll* 24; *PFor* 83, 106: *Recoll* 55, 74. Sehr lehrreich ist ferner der vergleich eines gedichtes der ersten periode, dessen schlussstrophe in 2 metrisch grundverschiedenen redaktionen erhalten ist. Das gleiche gesätze tritt nämlich auf als schlussglied des in *St.Irvyne* eingelegten liedes *How swiftly* . . (Irv IV) und als zweite strophe des liedes *VC IV*, dort in viertaktiger gleichmässiger bewegung,

---

[1]) S. Schick, l. c., p. 257 und 103.

[2]) p. 173 u. abh.

[3]) Bei Form IV 572.

hier in dreitaktiger ungleichmässiger (anapästischer) bewegung, in beiden fassungen jedoch dem grundschema tadellos adaptiert.

Auf grund solcher erwägungen dürfen wir getrost annehmen, dass an den meisten stellen, wo augenfällige verstösse gegen den strophischen gleichbau vorliegen, eine metrische emendation in Sh's sinn gelegen wäre. Wir möchten diese erörterungen mit einem typischen beispiel beschliessen. Der vers *Prom* II 5, 96 war in der lesart

Which in the winds on the waves doth move

überliefert. Rossetti hatte den ausfall der kopula sogleich erkannt und durch deren wiedereinfügung den vers metrisch berichtigt. Die sache lag so klar, dass in diesem falle auch Dowden und selbst der hyperkonservative Forman mit ihm gingen. Der neueste herausgeber Woodberry hingegen erklärte sich gegen eine solche änderung des überkommenen textes mit den worten: "The emendation corrects a faultless line merely to make it agree with stanzaic structure, and like all metrical emendations in a poet so accustomed to irregular and original melody as Sh, is open to the gravest doubt". [1]) Nun aber „gottlob, wir haben das original!" Aus dem ms. haben Schick-Zupitza [2]) nachweisen können, dass der autor in der that *and on* geschrieben hatte!!

Sollte die urschrift von *Lament* uns nicht auch die wonne bereiten, plötzlich wieder aufzutauchen, um eine unwürdige fehde mit éinem mal abzuschneiden? Denn solang von authentischer seite keine erlösung kommt, müssen wir uns geduldig von herrn Swinburne „pedanten" schimpfen lassen, „deren ohren an den fingerspitzen sitzen." [3]) Ein süsser trost ist uns geblieben: die aus eingehendem studium des Sh'schen eigengebrauchs geschöpfte überzeugung, dass auch der grosse Shelley sich nicht schämte, gelegentlich mit den fingerspitzen zu hören, seine takte abzuzählen und allenfallsige versehen schleunigst zu berichtigen.

---

[1]) Woodb II 427.

[2]) l. c., p. 318.

[3]) *Ess. & Stud.*, p. 230.

5. Entlehnungen von strophenformen.

Vor wenigen jahren (1896) hat uns *Kellner* auf eine „bisher unbekannte“ [1]) quelle zahlreicher partien der *QMab* aufmerksam gemacht, Volney's *Les Ruines*. Seine abhandlung, welche ich als pendant zu den folgenden auseinandersetzungen zu vergleichen bitte, schliesst mit den worten [2]): „Es wird natürlich die frage gestellt werden, warum Sh nicht Volney's werk erwähnt, und man wird mit recht auch nach einem äusseren anhaltspunkt für meine behauptung verlangen. Die frage könnte ich nur mit vermutungen beantworten, mache aber lieber erst keinen versuch“. Das klingt, als wäre etwas faul im staate Dänemark. Jedenfalls geht es nicht in allen fällen an, zu schweigen; ich mache darum den versuch, eine auf meinem spezialgebiet an mich herantretende frage verwandter natur mit etwas mehr als vermutungen zu beantworten, so sehr ich auch befürchten muss, dass Mr. Jeaffreson für sein berüchtigtes buch daraus kapital schlagen werde.

Einige typische fälle sind zu signalisieren, in denen sich Sh — man merke wohl: der jugendliche, nicht der gereifte Sh! — eine zur zeit berühmte metrische form [3]) angeeignet und seine quelle gewinnsüchtig verschwiegen hat. Nun ist allerdings ein liebling Apoll's kein wissenschaftlicher mann, der zu redlichem nachweis seiner bezugsquellen verpflichtet ist: er greift eine gehörte weise auf und macht den versuch, das was er selbst zu singen hat, im tone des andern zum ausdruck zu bringen. Dies ist es auch nicht, was wir Sh zum vorwurf machen. Wohl aber verdriesst es uns zu bemerken, dass er in einigen fällen seine formale quelle absichtlich verhehlt und bemäntelt hat, indem er seinen leser auf falsche fährten hinwies, und dies aus keinem anderen

---

[1]) Nicht ganz richtig! Schon vor Kellner hatte [von Rabbe ganz zu schweigen] Beljame in seiner vortrefflichen separatausgabe des *Alast* p. 69—73 auf Volney als damals wichtigste inspirationsquelle Sh's hingewiesen und seine behauptung durch anführung zahlreicher parallelstellen illustriert.

[2]) *Engl. Stud.* XXII, p. 40.

[3]) Die inhaltliche frage berührt mich hier nicht näher, sie geht aber natürlich mit der formalen hand in hand.

grund als aus dem eitlen: nicht als leerer nachäffer berühmterer zeitgenossen zu gelten.

Als formale vorlage für seine *QMab* gibt der dichter Milton's *Samson Agonistes* und das italienische pastoraldrama an, mit dem auffallend vagen zusatz, diese eben besässen "*the natural measure into which poetical conceptions, expressed in harmonious language, necessarily fall*". [1]) Hiemit ist eine briefstelle zusammenzuhalten (brief an Hogg vom 7. febr. 1813) [2]), worin es heisst: "If an authority is of any weight in support of this singularity, Milton's Samson Agonistes, the Greek choruses and (you will laugh) Southey's 'Thalaba' may be adduced". Dem freunde gegenüber werden also zwei weitere formale muster eingestanden: die chorgesänge des griechischen dramas und *Thalaba,* ein werk, für das unser dichter wie bekannt ausserordentlich schwärmte, das er las, bis er es auswendig konnte und seine metrische schönheit ganz in sich eingeschlürft hatte. [3]) Vor dem vertrauten Hogg durfte der autor eingestehen, was er dem publikum gegenüber verschweigen zu sollen glaubte: vor der öffentlichkeit hätte ihn das geständnis geniert, nur eine kleinigkeit einem manne abgeborgt zu haben, für den er schon nach kurzem zusammensein alle sympathien ersterben fühlte.

Dass Sh auch dem freunde gegenüber seine h a u p t - q u e l l e erst an dritter stelle, gleichsam beiläufig, erwähnt, bleibt immer noch auffällig. Die hauptquelle aber ist *Thalaba* in mehr als éiner hinsicht gewesen. Schon Ackermann [4]) hat eine reihe von formellen und inhaltlichen einzelzügen nachgewiesen, welche *QMab* mit ihrem direkten vorbilde gemein hat. H. Richter brachte einige andere beziehungen zu *Th[alaba]* (und *Joan of Arc*) bei. [5]) Eine weitere metrische abhängigkeit lässt sich in dem zauberlied *QMab* 114—121 u. 157—166 erkennen, wenn wir es neben *Th* II 15 und III 10

---

[1]) Vorrede zum *Alast*, bei Form I 17.

[2]) Vgl. p. 141 u. abh.

[3]) So Medwin I 60.

[4]) In seiner genannten doktorschrift.

[5]) l. c., p. 148.

stellen. Überaus wertvoll ist Medwin's mitteilung [1]), dass er (Medwin) den dichter oftmals jene prächtige stelle habe deklamieren hören, wo die zauberin um den finger ihres opfers ein haar wickelt, bis der zauber unauflöslich wird; es sind die stellen *Th* VIII 26 und 28, und wir brauchen nur den refrain daraus hieher zu setzen, um unseren leser ohne weiteres ihre bedeutung für Sh's werk erkennen zu lassen:

My thread is small, my thread is fine,
But he must be
A stronger than thee,
Who can break this thread of mine.

Interessant ist auch die folgende stelle

Th VIII 29 verglichen mit *Prom* IV 135:

Sister, sister hear my voice!	
Sister! come and rejoice!	
The thread is spun,	
The prize is won,	*Our spoil is won,*
The work is done,	*Our task is done,*
For I have made captive etc.	*We are free* etc.

Weitere beziehungen Sh'scher stellen auf Southey haben wir sonst gelegentlich erwähnt. Hier sei noch darauf hingewiesen, dass Lucan's *Pharsalia* in einer note des *Th* (zu II 22) citiert wird: unschwer zieht sich eine verbindungskette von dieser anmerkung zu Sh's späterem studium des Lucan'schen werkes samt allem, was aus diesem studium resultierte.

Je mehr also Sh grund hatte, die literarische patenschaft des Poet Laureate zu verschweigen [2]), umsomehr musste er sich bestreben, irgend welche andere vorbilder in den vordergrund zu rücken oder auf die praktischen vorzüge des benützten metrums an sich gewicht zu legen. Was nun Milton's chorstrophen anlangt, so lässt sich eine nähere verwandtschaft derselben mit den zeilen der *QMab* nicht herausfinden. Bez. des italienischen pastoraldramas bin ich auf eine

[1]) I 61.

[2]) Auch seine — kürzlich aufgedeckte — hauptquelle für die rahmenerzählung des werks, Sir William Jones' *Palace of Fortune*, hat er sich gehütet zu erwähnen. Eine formelle anlehnung ist hier aber durchaus nicht zu konstatieren, s. Köppel in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 48.

überraschende spur gestossen, welche mich in den oben vertretenen ansichten wesentlich bestärkt hat. Wie nämlich Forman III 467 mitteilt, trägt Sh's revisionsexemplar der *QMab* auf der inneren einbandseite in des dichters eigener handschrift den vermerk *The metre — Pastor Fido.* Ich frage mich nun: was könnte Sh veranlasst haben, eines seiner angeblichen „metrischen vorbilder“ viele jahre später in das bereits gedruckte werk zu notieren? Wenn es nicht vielleicht eine merknotiz war, welche ihn bei abfassung der *Alast*-vorrede an den *Pastor Fido* als ein metrisches analogon erinnern sollte, das er als vorbild von gutem klang ohne risiko vorschieben konnte. Dass Sh im frühjahr 1815 den *Pastor Fido* las, bezeugt uns Mary's tagebuch: er hatte ihn also aller wahrscheinlichkeit nach früher noch gar nicht gelesen.

Ähnlich wie im falle *QMab* verhält es sich mit dem metrum von *L&C*, welches — wie schon Jeaffreson nahe gelegt hat [1]) — ohne weiteres demjenigen gedicht entlehnt wurde, das in jenen tagen *en vogue* war: *Childe Harold's Pilgrimage.* In Byron's kunstreicher verwendung mochten die reize der strophe Sh's ohr von neuem entzückt haben. Jeaffreson macht uns mit dem citat *Qui s'excuse, s'accuse* auf die verdächtigen phrasen aufmerksam, mit denen der nachahmer die wahl seines metrums begründet habe. Nun liesse sich jenem schwarzen kritiker zwar sogleich entgegen halten, dass Sh ja von seinen frühesten dichtversuchen an eine gewisse vorliebe für die spenserstanze bekundete.[2]) Immerhin ist der fall dem vorigen sehr ähnlich gelagert. Unser dichter hatte etwas vom literarischen freibeuter an sich: war ja auch seine *LorPhil*, wie wir wissen, nichts als die umdichtung einer französischen vorlage, ohne dass derselben die ehre der erwähnung geschenkt worden wäre.[3])

In den folgenden fällen hat Sh, ohne seine anleihen verhüllen zu wollen, fremden tönen nachgesungen. In den frühesten gedichten aus *St. Irvyne*, *VC* und *Nich* ungemein

---

[1]) *The Real Shelley*, London 1885, I. p. 62.

[2]) S. das genauere p. 197 f. u. abh.

[3]) Ich kenne noch weitere fälle, doch davon an anderem orte.

häufig den berühmten anapästen Scott's; Medwin weist sehr richtig auf die ballade *Helvellyn* als deutlichste formale quelle hin.[1]) In den lyrischen blankversgedichten den Southey'schen *lyrics*; in *DerW* und *PBell* den betr. literarischen pendants. In der rhythmischen bewegung und grammatischen gliederung der *Fug*, zt. auch des *Autumn*, möchte ich eine reminiscenz des Shakspere(?)'schen *My flocks feed not*[2]) und einiger abgeleierter Wordsworth'scher weisen erkennen. Das duftige elfenliedchen in Shakspere's *MidsNight'sDr* II 2 hat dem schaffenden Sh oft im ohr geklungen: es hat zu je einer stelle aus *QMab* (I 144), aus dem *Prom* (I 227) und *Epith II* pate stehen müssen. Es könnte ferner hingewiesen werden auf die form von Dante's unsterblichem werk für *L&C*[3]), *PAthan* und *Triumph*, auf Shakspere's *Venus and Adonis* für *Mar*; auf Byron's *Isles of Greece* (*DonJuan* III) für den schlusschor in *Hellas*; auf Byron's *DonJuan* und Calderon's dramen für die ottava rima; auf Wordsworth's *Tintern Abbey*, auf Campbell etc. etc. Auf alle diese sog. anlehnungen wird weiter unten noch einmal ausdrücklich aufmerksam gemacht werden.

II. Sichtung verwickelter Strophenkomplexe.

Es vereinigen sich allerlei umstände, um dem forscher die im titel bezeichnete aufgabe zu erschweren. Der dichter seinerseits bietet der nachprüfenden kritik keine handhabe. Wir wiesen schon mehrmals darauf hin, dass Sh mit dem subtilsten musikalischen empfinden, mit dem feinsten inneren gefühl für ebenmass und wohlklang gearbeitet hat, aber dabei über seine erzeugnisse nicht klar gewesen ist; dass

---

[1]) I 74. Wie viele formale entlehnungen die *VC*-gedichte ausserdem enthalten mögen, dürfte in kurzem vollends aufgedeckt werden. Es scheint demnach nur allzu wahrscheinlich, dass jene berüchtigte entlehnung, welche über die metrische form hinaus bis zur aneignung des fremden opus ging, nicht von dem *coadjutor*, sondern von Master Sh selber herrührte! Bedenken wir nur, wie ihn in jenen jahren die ruhmsucht schürte, der publikationseifer drängte (Medwin I 53), so dass er selbst unvollendete gedichte mitdrucken liess (*VC* 13; 17; *FrgNich* usw.).

[2]) *Pass. Pilgr.* XVII, adapted from Thomas Weelkes' Madrigals (1597).

[3]) S. p. 191 u. abh.

infolge dessen seine niederschrift manchmal ebenso verworren geraten ist wie das gebilde selbst klarheit und einheitlichkeit aufweist. Hiezu rechne man die zahllosen druckfehler, die nicht nur worte entstellt, sondern verse und strophen verstümmelt haben mögen und in manchen fällen durch fälschliches zusammenrücken verschiedener gesätze irreführend gewirkt haben.

Vielleicht liegt in diesen umständen eine erklärung für die bedauerliche thatsache, dass selbst ein Schipper von den strophengebilden der Sh'schen dramen völlig absah, wie er sich freilich auch hinsichtlich der lyrischen gedichte damit begnügt hat, die bekanntesten ihrer formel nach darzustellen. V. Scudder gibt in ihrem schon mehrfach angezogenen aufsatz eine fülle prächtiger ästhetischer bemerkungen zu den lyrischen partien des *Prom* und schätzt die zahl der darin enthaltenen strophenformen auf 37 ab (eine zahl, die sich bei genauerer prüfung auf 30 reduziert); gleichwol scheint sie in die struktur derselben ebensowenig eingedrungen zu sein wie alle herausgeber, die manche lyrische einlage in ihrem alten verderbten zustand immer wieder zum abdruck bringen.

In unserem hier folgenden kommentar werden wir vom einfacheren zum schwierigeren und verwickelteren vorwärts schreiten.

A. Queen Mab.

Die verspartien, welche die duftige handlung schildern, sind in kürzeren, frei gehobenen versen, die meisten philosophierenden abschnitte, namentlich im weiteren verlauf des gedichtes (III—V, VIII—IX), in fünfhebern geschrieben. Die widmung an Harriet bietet uns 4 prächtige strophen, die offenbar griechischen oder römischen mustern nachgebildet[1]) und — wie das ganze werk — reimlos sind. Der nach dem schluss hin sich verjüngende bau der einzelnen gesätze (5543) klingt ausserordentlich melodisch in's ohr. Weitere strophische gliederungen, oder wenigstens ansätze zu solchen, finden wir in den dem *Th* direkt nachgebildeten einleitungsversen 1—8 (gleichmässig steigende bewegung, septenarischer

[1]) Vgl. S 458.

typus mit der folge 33,43433,4) und in dem charakteristisch gebauten glied *Sudden arose* I 130 (hebungsformel: 235563443), vor allem aber in dem überaus melodischen zauberlied I 144—121; 157—166, das in seinem ersten teil zwei strophen des baues 4443. in seinem zweiten ebenfalls zwei strophen des ähnlichen (um eine zeile erweiterten) schemas 44443 enthält. Der tonfall dieses zaubersanges erinnert, wie schon erwähnt, an ein lied aus *Th*, sowie auch an das schlummerlied der elfen im *Sommernachtstraum*. Der *DemW* weist an der entsprechenden stelle 5 regelmässige strophen auf, die nach der formel $\underset{4}{\underline{\text{ababcc}}}$ gehoben und gereimt sind.

B. The Recollection.

Die unter dem titel *The Pine Forest* ... gedruckte erste fassung der *Recoll* und *Invit* lehrt uns, dass der beginnende abschnitt unseres gedichtes aus den reimpaaren der *Invit* herausgewachsen ist und, metrisch betrachtet, eher zu dieser gehört als zu den vierzeilern der *Recoll*. Es könnte darum — wie Seybt in seiner übersetzung gethan hat — der formal abweichende erste abschnitt als widmung (proöm) abgesondert und der rest selbständig gezählt werden. Ähnliche fälle prodischen baues begegnen uns wieder in *ConstSing* u. a.

Der hauptteil unserer dichtung zerfällt nach der überlieferten anordnung in fünf grössere abteilungen, deren jede zwischen 2 und 9 quatrains umfasst. Es wäre im interesse der symmetrie und der übersicht zu wünschen, dass diese quatrains als solche gedruckt würden, wie ja auch der autor in der skizze geschrieben hatte. Wir würden auf diese weise 19 gekreuzt reimende vierzeilige strophen erhalten.

C. To Constantia Singing.

Dies gedicht weist im druck 4 stanzen auf, deren erste (9 zeilige) von der form der übrigen (11 zeiligen) abweicht; aber nicht nur hinsichtlich der zeilenzahl, sondern auch der hebungszahl und reimordnung. Die regelrechten strophen 2—4 stellen sich dar als elfzeilige, metabolisch aus 4-, 5- und 6-hebigen versen gemischte gebilde. Die eingangsstrophe re-

präsentiert eine verkürzte variation dieses typus. Wir beobachten bei Sh ungemein häufig, dass eine epode das system der hauptstrophen mehr oder minder verkürzt, aber im ganzen treu aufweist; es bringt eine solche epode gleichsam die ‚engführung' zu der hauptführung der ‚fuge'. In der that ist vorliegende einleitungsstrophe als epode im eigentlichsten sinne aufzufassen; denn wie Dowden aus dem *Esdaile*-ms. nachgewiesen hat, stand diese einleitungsstrophe ursprünglich am schlusse des ganzen! Auf keinen fall möchte ich, wie S 814 thut, dies gedicht den unregelmässigen pindarischen odenformen beizählen.

D. Epithalamium, Another Version und A Bridal Song.

Als *Epithal II* bezeichnen wir die metrisch übersichtlichste version eines hochzeitsliedes, welches Sh zu Williams' drama *The Promise* beisteuerte. Wir verdanken sie Medwin's überlieferung. Das gedicht zerfällt in drei achtzeilige strophen, deren jede durch drei refrainzeilen des Chorus beschlossen wird. Auch die vier letzten zeilen der strophen sind refrainartig gehalten; einmal erscheinen die epitheta *coy* und *swift* vertauscht.

Die von Rossetti veröffentlichte *EpAnVers* ist die umfangreichste. Der haupttypus ist auch hier ein achtzeiliger bar, welcher zunächst als *στροφη* für die knaben, dann als *ἀντιστροφη* für die mädchen und am schluss des ganzen in erweiterter form (10 zeilig) als epantistrophe für den gesamtchor auftritt. Ein mittelstück 17—22 besteht ebenfalls aus einer kleinen strophe und antistrophe; somit lässt sich das gedicht seiner struktur nach als palinodisch bezeichnen.[1]) Die ganze version ist harmonisch und fesselt durch ihren wohllaut.

Auffallende metrische und sogar verbale ähnlichkeiten bestehen zwischen diesem *Epithal* — zumal seinen beiden variationen — und dem schlummerlied, das in Shakspere's *MidsNDream* II 2 die elfen ihrer königin singen. Beide lieder haben vierhebige fallende bewegung und gleiche reimordnung. Die hebungsfolge 224 der zeilen

[1]) Consbruch, a. a. o.

Never harm
Nor spell nor charm
Come our lovely lady nigh

erscheint bei Sh in der *μεσῳδος* der *EpAnVers* umgedreht (522). Am interessantesten sind die anklänge in wort und gedanken: die apostrophen an freundliche und feindliche mächte wie —

Hence, you long-legg'd spinners, hence	*Hence, coy hour* etc.
Newts and blindworms, do no wrong	*Holiest powers, permit no wrong.*

Andrerseits klingt der anfang des gedichtes wie ein echo vom zauberlied aus der *QMab*:

Stars! your balmiest influence shed!	*Night, with all thine eyes look down!* *Darkness, shed its holiest dew!*

E. **Epithalamium** aus den **Nicholson**-gedichten.

Dieses kurzweg als *Epithal I* bezeichnete gedicht der frühesten periode ist eine rhapsodie, in der die stimmungen mit den metrischen formen in buntestem wechsel vorübergleiten. Das grundschema ist eine neunzeilige strophe, die sich von einer echten spenserstanze nur durch eine geringe reimabweichung unterscheidet. Dieselbe tritt 6 mal auf, nämlich v. 1—9 und 24—68, und wiederholt sich in den auf das *Epithal* folgenden gedichten *DespairNich*, *FrgNich*.

Aus dem rest der rhapsodie lässt sich ein 4 zeiliger septenarischer typus anapästischer bewegung herausschälen, der an drei stellen auftaucht:

a) v. 10—17 = 2 strophen,

b) mit etwas ruhigerer bewegung und häufig fehlendem auftakt im Chorus 74—81 = 2 strophen,

c) in den worten Charlottens 91—102 = 3 strophen, welche als solche gedruckt werden könnten. — Ein schweifreimgebilde tritt ganz vereinzelt auf, v. 18—23. Francis' liebeglühende worte sind in paarweise gereimte kurzzeilen von

gleichmässig fallendem rhythmus gekleidet. In den übrigen versen lassen sich strophische ansätze nicht erkennen.

Wenn ich nicht irre, so kursiert eine seltsame tradition, nach welcher das gedicht — oder wenigstens ein teil desselben — von einer freundin unseres dichters geschrieben sein soll. Es wäre interessant zu erfahren, ob dieser tradition irgend welche historische berechtigung zukommt.

F. The Cloud.

Dass die überlieferte anordnung die zu grunde liegende schweifreimform verschleiert, somit als irreführend zu bezeichnen ist, haben wir oben [1]) betont und auch darauf hingewiesen, dass das gleiche schweifreimsystem in vielen anderen gedichten vom autor selbst die von uns befürwortete normale einkleidung erhalten hat. S 705 zieht das vorliegende gedicht unter die 12 zeiligen systeme septenarischer bewegung, hält es aber für empfehlenswert, dasselbe nach dem muster der *Arethusa* als 18 zeiliges zu drucken. Ein vorschlag von so autoritativer seite verdient erwägung. Nun springt aber die unmöglichkeit einer solchen einteilung sofort in die augen: es würde sich darnach u. a. öfters strophisches enjambement der unerhörtesten sorte ergeben.

Des weiteren drängt sich die frage auf, ob ein system wie das vorliegende wirklich — wie S 514 meint — aus binnenreimenden tetrametern oder nicht vielmehr aus dem schweifreim hervorgegangen ist. Wir sind ganz entschieden für die letztere annahme und erkennen in der *Cloud* wie in der *Arethusa* u. a. den von Sh so gern verwendeten schweifreimtypus, der in seiner kurzen, frischen form $\substack{aab\\223}, \substack{ccb\\223}$ [2]) hier klar zu tage tritt (vgl. die unten stehende probe unserer neuordnung). In 6 zeilige strophen lässt sich das gedicht allerdings nicht durchgängig einkleiden, aber wir haben von der erscheinung der Sh'schen ‚schwellstrophe' gehört. In den versen (bisheriger zählung) 29/30; 43/44; 57/58 u. 71/72 haben wir

---

[1]) p. 124 f. u. abh.

[2]) Leider sind gerade die ersten beiden schweifverse versehentlich nur zweihebig.

nichts weiter als hinzufügung eines parasitischen triplets $\delta\delta\beta$ vor uns; es sind ja, wohlgemerkt, die neun zeilen einer solchen schwellstrophe stets auch durch den gleichen schweifreim b aneinander gekettet! Das gedicht würde sich somit aus 19 strophen zusammensetzen, von denen vier (die str. 7; 10; 13; 16) schwellstrophen zu je neun zeilen wären.

Weil der fall für viele typisch ist, gestatte ich mir, den anfang und eine stelle aus der mitte nach meiner neuordnung und verszählung hier folgen zu lassen und fordere jeden Sh-freund zur entscheidung auf, ob in dieser kurzzeiligen gestalt der spielend-fröhliche, luftig-schwebende charakter des lieds von der *Wolke* nicht viel lebendiger zur veranschaulichung kommt als in der überlieferten langzeiligen anordnung.

(1.)

I bring fresh showers
For the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear light shade [1])
For the leaves when laid 5
In their noon-day dreams.

(2.)

From my wings are shaken
The dews that waken
The sweet buds every one,
When rocked to rest 10
On their mother's breast,
As she dances about the sun.

(16.)

The triumphal arch 100
Through which I march,
With hurricane, fire, and snow,
When the powers of the air
Are chained to my chair,
Is the million-coloured bow; 105
The sphere-fire above
Its soft colours wove,
While the moist earth was laughing below.

G. Peter Bell the Third.

Sh's selbsturteil über die formalen qualitäten dieser burlesken dichtung: "The verses and language I have let come

---

[1]) Des dichters witwe druckte in ihren beiden gesamtausgaben *shades*: ein irrtum, der nur bei so versteckter stellung des reimwortes möglich war. Ein glück übrigens, dass Sh's originaldruck *shade* aufwies: ich wette, auch unsere herausgeber würden *shades* weiterdrucken, weil sie zu einer änderung keine „authentische berechtigung" zu besitzen erklärten!

as they would"[1]) legt die vermutung nahe, wir hätten es hier mit besonderen metrischen unregelmässigkeiten zu thun; eine vermutung, welche durch einen blick in die seiten des gedichts bestärkt wird. Gleichwohl sind der freiheiten nicht soviele wie in den nachher zu behandelnden balladen, und dass dieselben nicht ohne metrisches feingefühl gewagt worden sind, werden wir sogleich erkennen.

Der grundtypus der strophe ist, wie erwähnt, ein gleichmetrisches gesätze von 5 je viermal gehobenen zeilen $\frac{abaab}{4}$. Bez. des rhythmus ist zu bemerken, dass die versuchung, in septenarische (echt volksmässige) bewegung zu verfallen, nahe genug lag: so weisen die schlusszeilen mancher strophen, besonders im IV., VI. und VIII. gesang, nur 3 anstatt 4 hebungen auf, ein charakteristikum der Wordsworth'schen ebensowohl als der Sh'schen strophen. — Auch ein bar aus fünfhebern begegnet (IV 14), über welchen p. 68 f. u. abh. zu vergleichen. Schwellstrophen mit einer an fünfter stelle eingeschobenen zeile *α* (entsprechend einem typus II: abaa*α*b) treten nur 3 mal auf: II 10; III 23 (schlussstrophe); VI 20.

Die reimordnung der schlussstrophen des VI. teiles weicht auffallend vom grundtypus ab. Suchen wir diese unregelmässigkeit auf organisch-genetischem wege zu verstehen. Wir hatten gehört, dass Sh das bei Reynolds und Wordsworth vorgefundene system abccb durch das klangreichere abaab ersetzte. Es ist denkbar, dass ihm in so kurzen zeilen der dreimal auftretende reim a mitunter schwierigkeiten bereitete, und dass er in diesem fall ausnahmsweise das bequemere schema seiner vorgänger adoptierte. Dies trifft jedoch nur in 3 fällen zu (typus III: abccb), nämlich III 4 (waise *king*); VI 5 (waise *enough*[2])); VI 36 (waise *devil*).

Für gewöhnlich lässt sich nach unseren früheren ausführungen vermuten, dass der dichter diese waise a durch

---

[1]) Zu Hunt, zb. bei Woodb III 478.

[2]) Rossetti, der bloss in dieser und der vorausgehenden strophe das fehlen des endreims zu bemerken scheint, möchte für *enough* die form *enow* eingesetzt wissen. Ganz abgesehen davon, dass *enow* kein Sh'sches wort ist, wird durch die emendation nur ein falscher reim erzielt (aabba). Rossetti hätte in diesem falle besser geschwiegen.

binnenreim oder durch reim auf benachbarte zeilen ersetzte. Nehmen wir den letzteren fall als den einfacheren voraus. An einer stelle, VI 4, ist der erste vers *Another — "Let him shave his head"* aushilfsweise auf die letzte zeile der vorausgehenden strophe gereimt (*:bed*)[1]. Rossetti hat auch hier weit vom ziel geschossen, indem er *top* für *head* einsetzte, um einen (schlechten) reim auf *hope* und *Pope* zu bekommen.

Häufiger ist ersatz des endreims durch den binnenreim. Es ergibt sich hieraus ein typus IV: $\underset{4}{a}\ \underset{4}{bccb}$, wofür ein

$$\underset{\underset{2\ 2}{a\ a}}{\wedge}$$

beispiel:

> *And Peter bowed, quite pleased and proud,*
> *And after waiting some few days*
> *For a new livery — dirty yellow*
> *Turned up with black — the wretched fellow*
> *Was bowled to Hell in the Devil's chaise* II 14.

Nach diesem typus sind nicht weniger als 16 strophen gebaut, nämlich I 2 (der starke logische gegensatz wirkt hier als reimendes element[2]); II 14; III 10 (mit fehlendem auftakt zu lesen); 11; 20; 22; IV 12; 18; 21; VI 22; 33; 34; 37; 38; VII 1; 17.

Dieses princip des ersatzes durch binnenreim musste in seiner konsequenz dahin führen, auch in der dritten und vierten strophenzeile anstatt der endreime internen einzelreim zu verwenden, wodurch ein neues belebendes, gewissermassen humoristisch wirkendes element in die strophe gebracht wurde. Dieser typus V $\underset{44}{ab}\ \underset{4}{c}\ \underset{4}{d}\ \underset{4}{b}$ findet sich aber nur éinmal: VI 36,

$$\underset{\underset{2\ 2}{c\ c}}{\wedge}\quad \underset{\underset{2\ 2}{d\ d}}{\wedge}$$

woselbst Sh's niederschrift irrtümlich ist, da dieselbe den zweihebigen halbverschen die rolle von selbstständigen verszeilen übertrug. Die durch die anapästische bewegung wesent-

---

[1]) Diesen eigentümlichen — aber bei Sh nicht ungewöhnlichen — ersatz hat an dieser stelle schon Forman (III 209) bemerkt. Binnenreim *let : head* ist wohl nicht anzunehmen.

[2]) Wir müssen wiederholen: wenn binnenreim den endreim ersetzt, sind allerlei freiheiten zulässig. Vgl. übrigens p. 126 und 169[2].

lich vermehrte anzahl der silben mag den autor zu solcher schreibung veranlasst haben.

Es war das aber eine bedeutende abweichung vom originalsystem, welche zur folge haben musste, dass das letztere vom autor überhaupt aus dem auge und gehör verloren wurde.[1]) So sind denn die folgenden strophen VI 37 u. 38 zu reinen schweifreimstrophen vom typus (VI) $^{\text{aabccb}}_{\text{224224}}$ geworden, welche — streng genommen — von der originalform nur die hälfte darstellen! Die zuletzt beschriebenen strophen (VI 36 bis 38) heben sich nicht bloss formell, sondern auch inhaltlich aus dem context heraus: sie bringen Peter's famose oden an den teufel. Es ist nicht mehr als billig, dass man ihnen auch eine formelle emanzipation vom grundsystem zu gute halte.

H. Sister Rosa (Ballad).

Ganz ähnlich wie im *PBell*, nur in ausgeprägterer weise, zeigt sich das schwanken zwischen zwei heterogenen strophenformen in der im titel genannten, aus *St. Irvyne* stammenden ballade. Mit gutem grund hat Schipper dies gedicht als „ungleichstrophisches“ bezeichnet[2]); denn es bietet, wie jede volkstümlich gehaltene ballade, *«asservie à ses vieilles maximes»*[3]), dem auge seltsame unregelmässigkeiten des aufbaus dar: die länge seiner 18 strophen variiert zwischen 4 und 9 zeilen, und sogar das reimschema scheint zu wechseln. Genetisch betrachtet erweisen sich jedoch auch diese freiheiten als nicht so ganz willkürliche regellosigkeiten.

Die beiden uralten volksballadenmetren liegen unserer schauererzählung zu grunde: die seiner zeit so hochberühmte, dann so tief verkommene und an bekannter stelle so gelungen verspottete bänkelsängerweise der primitiven schweifreimstrophe $^{\text{aab ccb}}_{\text{223,223}}$, und ausserdem das septenarische *Common metre*. Ersteres ist regelmässig durchgeführt in 40 % aller

---

[1]) Der fall ist auch sonst zu konstatieren, vgl. *MarDream* 9 bis 13; *ToWillSh I* 5 bis 6 u. ö.

[2]) S 834.

[3]) Boileau, *Art Poét.* II 141.

strophen, nämlich in 1; 5; 9—12; 14; letzteres ganz rein nur éinmal (str. 15), mit parasitischer zusatzzeile α viermal. Selbstverständlich wäre es absurd, sich den vorgang so zu denken, als hätte der dichter gleichzeitig nach zwei verschiedenen strophenformen gearbeitet: vielmehr kann man sich dieses seltsame doppelspiel entweder damit erklären, dass das gedicht aus zwei verschiedenen ansätzen entsprungen wäre, von denen dem einen die schweifreimstrophe, dem andern die balladenstrophe zu grunde gelegen hätte; oder vielmehr aus der genesis, d. h. aus der stufenweisen annäherung der beiden an sich schon verwandten schemata auf dem weg der strophischen variationen. In der that bedarf das *common metre* nur der einführung von stellvertretenden binnenreimen in den vierhebigen zeilen, und es ist zur schweifreimstrophe geworden. Im vorliegenden fall scheint der verwandlungsprozess ein umgekehrter gewesen zu sein, da ja die ballade mit reinem schweifreim anhebt. Ich stelle mir den vorgang folgendermassen vor, bezwecke aber nicht, für meine auffassung proselyten zu machen:

Wo in der zu grunde liegenden schweifreimstrophe ein reim zwischen den beiden kurzzeilchen schwierigkeiten bereitete, zb.

Bitter tears from his eyes
Gushed silent and fast,

unterliess ihn der dichter, vereinigte aber — da er reimwaisen im schriftbild nicht liebte — die kurzzeilchen zu einer vierhebigen vollzeile und reimte dieselbe auf das andere kurzzeilchenpaar. Beispiele für diesen typus II: $\substack{aabab\\22343}$, resp., mit dem vierheber in der ersten hälfte, $\substack{abaab\\43223}$ (wobei $\substack{a\\4}$ immer aufzufassen als $\widehat{\substack{x\\2}\,\substack{a\\2}}$) sind die strophen 3; 4; 6; 7; 13. Hiezu gesellt sich str. 15, in welcher von der dargestellten freiheit zweimal gebrauch gemacht ist (typus III: $\substack{abab\\4343}$, echtes *common metre* in seiner melodiöseren zweireimigen abart).

Die vereinigung der nicht reimenden kurzzeilchen zu éiner endreimenden vollzeile entsprang einer eingebung übergrosser delikatesse des dichters und war, praktisch angesehen,

kein glücklicher gedanke; denn indem sie das urbild der strophe zerstörte, musste sie den dichter selbst am schema irre machen. Es wäre nur billig, alle zuletzt erwähnten gesätze trotz bestehender reimlosigkeit als schweifreimstrophen zu arrangieren, zb.

And laugh'd, in joy,
The fiendish throng,
Mix'd with ghosts of the mouldering dead:
And their grisly wings,
As they floated along,
Whistled in murmurs dread.

Inwiefern die zusammenziehung in vollzeilen den dichter aus dem schema brachte, werden wir sogleich erkennen. Regelmässige strophen werden durch anfügung einer halbstrophe $^{\delta\delta\beta}_{223}$ gern zu schwellstrophen erweitert, so bar 2. Zu einer erweiterung wurde der dichter natürlich noch eher veranlasst, wenn infolge der erwähnten kontraktionen sein schema bis auf 4 zeilen zusammengeschwunden war: hier fühlte er sich gedrungen, um von der gestalt des 6 zeiligen schweifreimtypus nicht allzu weit abzuirren, einen vers zuzufügen (str. 8; 16—18, entsprechend einem typus IV: $^{aba\alpha b}_{43443}$, mit auflösung der vollzeilen als schwellstrophen der grundform deutlich erkennbar:

And her skeleton form
The dead Nun rear'd,
Which dripp'd with the chill dew of hell.
In her half-eaten eyeballs
Two pale flames appear'd,
And triumphant their gleam
On the dark Monk glar'd.
As he stood within the cell.)

Hiemit wäre es uns gelungen, alle sonderbaren abweichungen auf den grundtypus der schweifreimform zurückzuführen.

Zum schluss sei auf eine merkwürdige inkonsequenz hingewiesen, deren sich Sh's biographin H. Richter schuldig macht, indem sie p. 17 ihres buches von dem „kurzen, kräftigen rhythmus" der ballade und p. 443 von der „kunst-

vollen strophe“ der *Wolke* spricht: sie hat sich wohl nicht träumen lassen, dass das metrum der beiden gedichte das — gleiche ist. Ich nehme von dieser kleinigkeit notiz, weil der fall für manche andere bezeichnend ist, in denen sich unsere kunstrichter in ihren urteilen über die *form* von der äusserlichen *einkleidung* und von dem charakter des gedichts*inhaltes* irreleiten lassen.

J. The Devil's Walk.

Der rhythmus dieses sehr ulkigen, aber sehr lax geformten [1]) gedichts ist der echter knüttelverse, das gesätze die kreuzweise reimende balladenstrophe, die aber auch hier ganz auffallend nach der schweifreimstrophe hinneigt, die hebungsfolge septenarisch (und zwar meist in den schwellstrophen) oder auch rein tetrametrisch, oder auch gemischt 4443 *promiscue*. Die gleichen freiheiten in bezug auf hebungszahl gestatteten sich S[outhey]-C[oleridge] in ihren *Devil's Thoughts*, und in noch ausgedehnterem masse.

Nach den erwähnten drei variationen des grundtypus sind mehr als die hälfte aller strophen gebaut, nämlich 1; 4—5; 13—14; 16—18; 21—22; 24—25; 27—30. Eine parasitische zeile α wird 2mal eingeführt (typus II: abaαb), in str. 7 u. 9. S-C gingen auch in dieser freiheit weiter, indem sie sich beispielsweise in der 5. strophe nicht weniger als *fünf* zusatzzeilen gestatteten!

Der neue vers mochte wohl auch mit seinem nachbarn einen reim für sich beanspruchen, infolge dessen blieb a waise und wurde durch binnenreim ersetzt, typus III: $\underset{\underset{\underset{2\ 2}{a\ a}}{\wedge}}{\underset{4}{a}}\,b\,c\,\gamma\,b$ (annäherung an die schweifreimform!), vertreten in str. 2 [2]) u. 3. Von dieser lizenz haben S-C nicht gebrauch gemacht, vgl. bei ihnen str. 8; 17. In ähnlicher weise, wenn der zusatz-

---

[1]) “*A satire poor in verse*” Dowden I 292.

[2]) Hier *boot: hoof* schlechter, aber für seinen sekundären zweck ausreichender reim.

vers in der ersten hälfte stand: $a\,\alpha\,b\,\underset{c_2\ c_2}{c_4}\,b$, str. 15. Bei S-C findet sich ein ähnliches gebilde $a_4\,b_3\,\underset{c_2\ c_2}{c_4}\,b_3$, wobei natürlich a reimlos blieb: ein manko, welches Sh grundsätzlich zu vermeiden strebte.

Wurden solche parasitische verse doppelt eingeführt, so reimten sie natürlich nicht durchweg auf a, sondern verteilten sich auf zwei reime: typus IV aαbcγb, ein reines schweifreimgesätze, vertreten durch str. 12. Solche schweifreimgesätze nahmen auch gern erweiterungen auf, wie nach typus V $\underset{a_2\ a_2}{a_4}\,b_3\,\underset{c_2\ c_2}{c_4}\,\underset{\delta_2\ \delta_2}{\delta_4}\,b_3$ str. 6. Ein ähnliches gebilde begegnet uns bei S-C in str. 25. Bedeutendere erweiterungen durch umfangreiche zusätze weisen auf die strophen 8; 10; 11; 19; 20; 23; 26.

Es ist, wie unsre entwicklung gelehrt haben wird, mit einer geradezu erstaunlichen freiheit über die grundform verfügt. Was uns dabei vor allem befremden könnte, ist der umstand, dass bereits die zweite strophe sich von dem erwählten schema gänzlich emanzipiert. Die urskizze zum *DevW*, die in einem brief an Elizabeth Hitchener vom januar 1812 enthalten ist, beruhigt uns rasch über dies bedenken. Diese skizze weist ein sammelsurium der verschiedenartigsten formen auf, als deren motiv vielleicht $a_4\,b_3\,a_4\,a_4\,b_3$ (str. 2) gelten kann; jedenfalls ist der septenarische rhythmus durchgängig gewahrt, was für die ballade nicht zutrifft. Es entsprechen sich

Htch.	skizze	str.	1	und	ballade	str.	1
„	„	„	2	„	„	„	7
„	„	„	3	„	„	„	6
„	„	„	4	„	„	„	8
„	„	„	5	„	„	„	18
„	„	„	6	„	„	„	9
„	„	„	7	„	„	„	10
„	„	„	8	„	„	„	2.

Weitere studien über die metrischen beziehungen der beiden redaktionen würden jedoch zu weit führen.

K. Ode to Naples.

Über die unklarheiten in der benennung der einzelnen gesätze haben wir bereits gesprochen [1]). An der hand der mitteilungen über das originalms., die wir Zupitza verdanken, lässt sich nun recht deutlich beobachten, wie der autor allmählich selbst die übersicht verloren hat, da nämlich gewisse bleistiftzusätze zweiter hand fehlerhafte bezeichnungen repräsentieren, nachdem die bedeutung der anfänglich in die überschriften gesetzten chiffren dem dichter entfallen war. So ist die erste epodenstrophe ursprünglich *I 1.* benannt gewesen, die arabische ziffer wurde späterhin durch *α* ersetzt: es bezeichnet also hier der griechische buchstabe nicht das strophische system, sondern — im gegensatz zum klassischen gebrauch — die reihe der gleichgebauten strophen. Mit seltsamen benennungen wie 'Antistrophe *α.γ.*' ist folglich nichts anderes gemeint als eine dritte kehr vom system *α'* (nach unsrer terminologie: eine *epantistrophe α'*).

Mag die nomenklatur Sh's in diesem fall etwas extravagant sein: die strophischen gebilde selber weisen den schönsten gleichbau, die schönste übersichtlichkeit auf, und unerklärlich bleibt, wie Swinburne urteilen konnte: "The strophes are, as far as we can see, hopelessly muddled" und Schipper „unregelmässige odenform trotz antiker benennungen" [2]). Der ganze komplex der ode setzt sich aus epoden und strophen zusammen, und zwar sind letztere, wie wir gleich erkennen werden, verkürzte variationen der ersteren. Zur erleichterung der übersicht folge hier eine liste, welche unsre neubenennungen der einzelnen strophen neben Sh's originalnamen und den von Rossetti benützten, nicht viel besseren ausdrücken enthält:

---

[1]) p. 145 u. abh.

[2]) S 814.

Shelley	Rossetti	Wir	Zeilen der Ode
Epode I α.	Epode I α.	Epode α'	1— 22
Epode II α.	Epode II α.	Epode β'	23— 51
Strophe α. 1.	Strophe I α.	Strophe α'	52— 65
Strophe β. 2.	Strophe II β.	Strophe β'	66— 76
Antistrophe α. 1.	Antistrophe I α.	Antistrophe α'	77— 90
Antistrophe β. 2.	Antistrophe II β.	Antistrophe β'	91—101
Antistrophe α. γ.	Strophe III γ.	Epantistrophe α'	102—115
Antistrophe β. γ.	Strophe IV δ.	Epantistrophe β'	116—126
Epode I β.	Epode I β.	Antiepode α'	127—148
Epode II β.	Epode II β.	Antiepode β'	149—176.

Die paradoxe, schon oben kommentierte bezeichnung der einleitenden gesätze als e p o d e n möchte einen auf den gedanken bringen, dass diese strophen, ihrer benennung entsprechend, für den schluss hinzugedichtet worden seien, dass also die ode in ihrer ersten fassung mit *Naples, thou heart of men* begonnen habe. Wir können das ganze einen palinodischen komplex nennen, insofern gleiche strophische gebilde von pro- resp. epodischen eingerahmt sind. Wenden wir uns zuerst den epoden und antiepoden zu; erstere sind streng genommen als prooden zu bezeichnen (Sh nennt sie bekanntlich *introductory Epodes*), letztere bilden den schluss.

a) Epoden in zwei systemen.

1. Epode α', hiezu gleichen baues antiepode α', ein 22zeiliges gesätze aus drei teilen: „zwei art'gen stollen“, je fünfzeilig, und einem abgesang v. 11—22, bzw. 137—148.

2. Epode β', hiezu antiepode β'. In den zeilen 25 u. 28, bzw. 151 u. 154 findet sich irreführender binnenreim — präziser gesprochen *rime brisée* (reim der cäsurwörter unter einander); keinem herausgeber scheint derselbe noch aufgefallen zu sein, auch der übersetzer Seybt hat ihn — falls nicht übersehen — doch vernachlässigt. Wir müssen betonen: Sh empfand die genannten verse durchaus nicht als sechshebige schweifreimzeilen, sonst hätte er sich nicht die mühe gegeben, ihren binnenreim so überaus strikte durchzuführen, in diesen epoden β' nicht bloss, sondern ebenso in den ähnlich

gebauten strophen β'. Und hier in diesen strophen β' ist es eben besonders interessant zu beobachten, dass in zeile 75, 99, 124 anscheinend verwaiste endreime stehen (*move, God, shore*): ihre antwortreime liegen in den cäsuren der verse 68, 71 (*of, love*); 93, 96 (*gawd, awed*); 118, 121 (*bower, power*) versteckt.

Eine bedeutsame illustration zu dem vorliegenden problem geben uns Zupitza's mitteilungen über die urschrift der ode.[1]) Die jetzige zeile 71 erstand aus einer unzahl verwickelter korrekturen, die der dichter schliesslich samt und sonders durchstrich, um eine neue, ihn besser befriedigende fassung gegenüber in's reine zu schreiben. Nach dieser lesart lautete der vers:

Before Love's equal throne — Arrayed in wisdom's mail,

ohne im ms. eine weitere korrektur zu erfahren. Der druck weist nun aus, dass diese letzte fassung des ms. noch einmal über den haufen geworfen worden ist, und dies war sicherlich aus keinem anderen grunde geschehen als deshalb, weil sie den vom schema verlangten reim zu *of, move* nicht aufwies. Die gedruckte lesart genügt in dieser beziehung. Der fall legt uns abermals ein beredtes zeugnis ab von Sh's genauigkeit und unverdrossener arbeitslust, wenn es sich um die wahrung eines strophenschemas handelte.

Rechnen wir jeden der besprochenen verse doppelt, so ergibt sich für die gestalt der epode β' ein (statt 29) 31 zeiliges imposantes, aber verwickeltes system.

b) Strophen. Sie zeigen den bau der epoden mit einem verkürzten abgesang.

1. Strophe α' 52—65, hiezu antistrophe α' 77—90 und epantistrophe α' 102—115. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode α' gekürzte abgesang geht auf eine refrainzeile aus und besteht aus 4 versen, das ganze gesätze ist also 14 zeilig.

2. Strophe β' 66—76, hiezu antistrophe β' 91—101 und epantistrophe β' 116—126. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode β' gekürzte abgesang besteht aus 5 versen

[1]) *Archiv* XCIV 19.

und ist etwas freier durchgeführt; die ganze strophe umfasst also 13 (nach der überlieferten druckform 11) zeilen. Interessant ist die beibehaltung des refrains: die schlusszeile C der strophe β' gleicht der schlusszeile F der strophe α', woraus ohne weiteres hervorgeht, dass die reime c der ersteren gleich den reimen f der letzteren sein müssen.

L. Hellas.

Den chorstrophen dieses werkes rühmen Mrs. Sh und Medwin ausnehmenden schwung der phantasie und melodischen versbau nach.[1]) Wohllaut des versbaues vereint mit prächtigem flug der gedanken lässt sich ihnen nicht abstreiten; regelmässigkeit der struktur aber vermissen wir, zumal gegen ende, schmerzlich, und unter den ernsten werken ist es *Hellas* allein, dem dieser mangel anhaftet. Wir hatten jedoch in früheren kapiteln schon gelegenheit zu bemerken, von welch freier prosodie, von welch laxem versbau selbst die *blankverse* dieses dramas sind; wir erinnerten auch daran, dass Sh selbst freimütig eingesteht[2]), dieses werk sei *without much care* geschrieben. Wir lassen eine übersicht sämtlicher chöre folgen, indem wir die regelstreng gebauten gesänge möglichst kurz abfertigen.

1. Die erste grosse reimpartie, v. 1 bis 113 umfassend, begreift mehrere verschiedene systeme in sich.

a) Chor mit solo 1—26, geteilt zwischen den gefangenen griechinnen und der indischen sklavin: strophe der ersteren 1—7 mit gegenstrophe 14—20; schlummerlied der indischen sklavin in zwei 6zeiligen strophen, deren „sanfte weiche rhythmen wie mohnsaft herniederträufeln“[3]), v. 8—13 und 21—26, eine variation des vorigen systems mit gleichen stollen und einem leicht veränderten abgesang.

b) Chor "*Breathe low*" 27—33, eine schöne, melodiöse kehr ohne gegenkehr, ungleicher bewegung, mit dreimal gehobenem refrain nach der formel $\underset{34}{\text{Aa}}\text{bb,}\underset{344}{\text{AaA}}$.

---

[1]) zb. bei Woodb III 489, Medwin II 183.

[2]) Brief an die Gisbornes vom 10. april 1822, zb. bei Woodb III 492.

[3]) H. Richter, p. 574.

c) Halbchöre 34—45, drei unter die halbchöre verteilte gleichgebaute quatrains von fallendem rhythmus. Hiezu gehört in merkwürdiger formeller übereinstimmung eine weitere strophe der *Indian* v. 110—113.

d) Grosser chor mesodischen baues "*In the great morning*". Zu der 18 zeiligen gleichmetrischen strophe 46—63 ist die gegenstrophe 76—93 mit auffallender regelmässigkeit durchgeführt. Der ‚flickgesang' 64—75 ist ein auf 12 zeilen zusammengezogenes abbild der strophen, mit beibehaltung ihres ersten stollens.

e) Halbchöre v. 94—109 in frischem rhythmus, vierzeilige strophen aus abwechselnden zwei- und dreihebern, mit durchaus weiblichem reim in den ersteren; zusammen 4 kehren, deren jede unter die halbchöre verteilt ist.

2. Chor "*Worlds on worlds*" v. 197—238, drei gesätze, „die an tiefem gehalt und majestät des verses einen gipfelpunkt Sh'scher lyrik bedeuten"[1]), strophe 197—210; antistrophe 211—224; und epantistrophe 225—238: ein 14 zeiliges ungleichmetrisches gebilde, das in seiner mitte eine regelrechte schweifreimstrophe enthält und bis auf ein einziges versehen tadellos durchgeführt ist.

3. Die grosse chorpartie v. 648—737 zerfällt in verschiedene systeme.

a) Zwei hübsche, gleichgebaute strophen 648—658 u. 660—670, denen eine kurz abgebrochene epode vom gleichen verstypus angehängt ist, 671—675. Auf diese folgt

b) ein 6 zeiliges stück für den *Chorus*, ohne gegenkehr.

c) Alle folgenden halbchorgesänge sind sehr ungleichmässige vierheber fallender bewegung, frei gereimt, meist paarweise, zum teil auch gekreuzt. Die neun schlusszeilen des komplexes lassen sich als zwei gekreuzt reimende quatrains auffassen, deren letzteres um eine zeile erweitert wäre.

4. Die chorpartie des schlusses umfasst die verse 940 bis 1101 und zerfällt in zwei grosse abschnitte, deren letzterer (von 1060 ab), das berühmte finale "*The world's great age*", sieben schöne, gleichgebaute strophen aufweist. Schon Medwin hat uns l. c. darauf aufmerksam gemacht, dass

---

[1]) H. Richter, p. 577.

Byron's *Isles of Greece*[1]) gleiches (richtiger gesagt: sehr ähnliches) metrum aufweisen.[2])

Die erste partie des erwähnten komplexes ist durchaus zwanglos gebaut. Sie wird dreimal, v. 948—951; 967—972; 1016—1022 von den blankversen der aussen ertönenden siegesstimmen unterbrochen. An strenger strophischer gliederung lässt sich nur herausschälen

a) die partie 1008—1015, eine 4zeilige kehr Semich. I mit gegenkehr für Semich. II. Im übrigen klingen sehr schöne und melodische weisen an unser ohr, welche aber meist nur éinmal oder mit einer ganz unregelmässigen gegenstrophe zu hören sind, nämlich

b) die 8zeilige strophe *"Victorious Wrong"*, der die wenigen, also oft wiederkehrenden reime und die wechselnde verslänge grossen reiz verleihen.

c) v. 952—966 birgt den typus einer 15zeiligen strophe in sich, welche 973—987 ähnlich, aber durchaus nicht genau repetiert ist. Die stelle 988—1007 kann hiemit nicht wohl zusammengebracht werden. Bis zu dem besprochenen schlusschor treffen wir sodann weitere freie verspartien an, die unter sich in keinem organischen zusammenhang stehen.

Es ist auffällig, dass die ersten chöre des werkes peinlich regelrecht, die letzten ungenau gebaut sind: der dichter eilte zu ende und machte sich's mit dem strengen strophischen gleichbau leicht.[3])

M. Oedipus.

Auch dieses werk ist, wie aus seinem inhalt geschlossen werden kann, ohne ernstliche sorgfalt abgefasst; es lässt sich also kaum erwarten, dass die strophischen partien desselben mit besonderer regelmässigkeit durchgeführt sind.

---

[1]) Das lied des griechischen sängers im *Don Juan* III.

[2]) Helene Richter bringt p. 574 den gleichen hinweis, mit einer phrase, welche glauben macht, es wäre die entdeckung aus eigenem geschöpft („*Nicht betont wurde bisher der einfluss*, den das lied . . zweifellos auf Hellas ausgeübt hat"). Man braucht kein Onkel Nolte zu sein, um ein derartiges vorgehen kopfschüttelnd zu missbilligen.

[3]) Vgl. unsere bemerkung zu *L&C*, p. 135[3].

1. Erster chor, zwei verschiedene strophensysteme mit je einer gegenstrophe umfassend. Die strophe α' v. 30—35 ist ein 6zeiliger schweifreimtypus, mit ungenauer antistrophe 49—54, während zu strophe β' v. 37—48 die antistrophe 55—66 regelrecht gebaut ist.

2. Die verse 113—116 bringen den auch zum motto verwendeten und später wiederkehrenden o r a k e l s p r u c h, der nach der formel $\frac{abba}{5}$ gebaut ist.

3. Die soli der B r e m s e sind in regelrechte gebilde gefasst; es sind zwei strophen mit zugehörigen antistrophen: kehr α' 220—229, dazu gegenkehr 240—250, ein 13zeiliges (fälschlich mit binnenreimen gedrucktes) gesätze aus zwei- und dreihebern; kehr β' 230—239 mit ihrer gegenkehr 251—260, ein 9zeiliger typus, dem der refrainvers der strophen α' angehängt ist.

4. Den freigebauten strophen des B l u t e g e l s und der R a t t e samt dem folgenden liegt ein typus $^{aabb}_{2244}$ steigend-ungleicher bewegung zu grunde.

5. Die chöre II 1, 115—156 setzen sich zusammen aus

a) einem sechszeiligen schema α', welches dreimal auftritt: 115—120; 125—130 (hier mit modifiziertem abgesang); und 137—142.

b) einer *Elegiac Stanza* β' zweimal, 121—124 und 143—146.

c) Dazu begegnet eine schweifreimstrophe aus fünfhebern 131—136. Das reststück mit binnenreimen 147—152 ist dem obigen sechszeilertypus verwandt. Der schon erwähnte orakelspruch beschliesst den chor.

6. Der priesterchor zu beginn der 2. scene [des II. aktes] hat die hauptform einer 19zeiligen strophe, deren genau entsprechende gegenstrophe viel später, 84—102, der *Liberty* in den mund gelegt ist.

7. Der schweinechor 42—60 besteht aus einer 10zeiligen strophe, deren bau in einer antistrophe nur ungenau wiederholt wird, insofern deren erster stollen mit einer weiteren reimzeile und zwei neuen reimpaaren ausgestattet ist.

8. Der jagdchor des schlusses 130—139 repräsentiert die form einer fünfzeiligen strophe $\frac{aab\text{-}b\text{-}a}{2}$, welche zweimal auftritt.

X. Prometheus.

Der forscher sieht seine auf sichtung der manchmal etwas verwirrten gebilde verwendete mühe vollauf belohnt, so oft es ihm gelingt, aus einer mehr oder minder verwahrlosten form ein regelrecht gebautes thema herauszuschälen.

1. Naturstimmen "*Thrice three hundred*" v. 74—106. Die vierzeilige strophe tritt im ganzen 8 mal auf: zuerst für jede der vier stimmen mit gekreuzter, sodann viermal mit gepaarter reimfolge. Die zeilen 94 und 95 sind im druck zu sondern. Die 4. strophe (der stimmen aus dem wirbelwind) ist eine schwellstrophe.

2. System der Oceanidenstrophen v. 222—239. zusammenzunehmen mit 314—337. Allen hier auftretenden, von wohlklang erfüllten versen liegt ein typus zu grunde, der aus einem vierzeiligen, kreuzweise reimenden stollen aus vierhebern und einem melodischen abgesang kleinerer verse $\overset{dd}{22}$[1] $\overset{c}{3}$ zusammengesetzt ist, also der formel $\frac{abab}{4}$, $\overset{ddc}{223}$ entspricht. Dieses gebilde finden wir bereits in dem mehrfach erwähnten schlummerlied aus dem *Sommernachtstraum*; als verbale anlehnung kann bezeichnet werden:

Never harm	*May it be*
Nor spell nor charm	*No ill to thee,*
Come our lovely lady nigh	*O thou of many wounds!*

Dass auch das verhältnis in scene und person ein ähnliches ist, möge beachtet werden: hier wie dort wachen dienende wesen über das wohl des gebietenden.

In der erwähnten einfachen gestalt tritt das system hier allerdings nie auf, sondern

a) in der strophe α' 222—230 und zugehörigen gegenstrophe 231—239 mit erweiterung des stollens durch einen vers $\overset{c}{3}$ (226: *A Shape, a throng of sounds,* bz. 235: *A sceptre of pale gold*) und erweiterung des abgesangs durch ein reimendes vierheberpaar, sodass sich also als I. variation des grund-

[1]) Diese zwei verschen sind in der überlieferung zu éinem binnenreimenden vierheber zusammengezogen. Vgl. unsere nächste anmerkung.

systems eine hübsche, zehnzeilige, metabolische strophe des baues $\overset{abab}{4\,-\,-}, \overset{c}{3}, \overset{ddc}{223}, \overset{ec}{44}$[1]) ergibt.

b) In der strophe β′ “*Fear not*” 314—325 und zugehörigen gegenstrophe 326—337 ist der stollen verdoppelt und der so gewonnene zweite stollen als schwellstrophe mit einem zusatzvers ausgestattet; der abgesang (in der gegenstrophe durchaus reimend) endigt mit einem auf c gereimten[2]) fünfheber. Unsere II. variation entspricht also der formel $\overset{abab;\,cdcyd}{4\text{———}\;\;2};\ \overset{ecc}{223};\ \overset{c}{5}.$ Die fünfte zeile der gegenkehr ist durch binnenreim (*loud : crowd*) ausgeschmückt, in diesem einen falle ganz offenbar zum zweck intensiver lautmalerei.

3. Der fluch 262—313 besteht aus zehnzeiligen gesätzen von mächtigem, der spenserstanze nachgebildetem bau. V. Scudder illustriert[3]) den effekt dieses metrums sehr gut

---

[1]) Schon Zupitza hat gelegentlich seiner besprechung der H. Richter'schen *Prom*-übertragung — im *Archiv* CIII 331 — tadelnd hervorzuheben gehabt, dass die übersetzerin sich weit mehr abweichungen vom originalversmass gestattete als sie angibt (2 fälle). Er weist insbesondere auf die binnenreime dieser strophen hin, welche H. Richter ganz und gar übersah: abermals ein lehrreicher beleg für die verhängnisvolle wirkung der alten schreibweise, und für uns ein schönes zeugnis, dass der grosse forscher die hohe bedeutung jener binnenreime erkannte und darum letztere auch in der übertragung respektiert wissen wollte. — Aber im strophenschema selber, wie viele willkürliche änderungen der übersetzerin! So sind die verse der Ione und Panthea durch ein gleichmetrisches viertaktiges system wiedergegeben, wodurch die abwechslung der Sh'schen strophe, namentlich die pracht des abgesangs, verloren ging. In diesem fall ist sogar die notwendigkeit einer änderung zu leugnen: sie verführte die nachdichterin mitunter zur einsetzung von nichtssagenden flickwörtern wie in *So allzeit wachen und so ihn pflegen*, oder — was noch schlimmer ist — von verkehrten beiwörtern wie in *Ein bild, ein schwall von süssen klängen.* Zupitza's referat ist unbeendigt geblieben. Vom metrischen standpunkt aus müssen wir es entschieden missbilligen, dass eine übertragung, die in den einfachsten punkten von der originalform abweicht (zahlreiche andere beispiele werden noch beigebracht werden), sich auf dem titelblatt „in den versmassen des originals" verabfasst nennt.

[2]) Dass dieser vers zum ganzen gehört und durch reim mit demselben verbunden ist, hat die übersetzerin übersehen: sie gibt an seiner statt zweimal einen selbständigen blankvers.

[3]) In ihrem mehrfach angezogenen artikel.

mit den worten: "As the pain of the whole world presses upon the spirit of Prometheus, the music deepens in grandeur and solemnity. The grievous terror of the visions beheld by the Titan is subdued by the weird melody which ebbs and flows with the theme". Die letzte der fünf strophen ist unter mehrere sprecher verteilt, ohne dass dadurch die regelmässigkeit des schemas im geringsten gestört wäre.[1])

4. Einen mächtigen komplex umfasst der Chor der Furien, dessen sichtung etwas schwierig, aber lohnend ist. Es bieten sich zwei sehr lange, in den versen 521—524 durch dialog unterbrochene strophensysteme dar, deren antistrophen 539—577 im allgemeinen recht genau gebaut sind.

a) strophe α', bestehend aus zwei stollen und einem abgesang. Der erste stollen 495—503 ist siebenzeilig mit eingestreutem dreihebigem kehrreim *Come, come, come,* das wilde einherstürmen der furien mit seiner anapästischen bewegung nicht übel charakterisierend. Die formel seines baues lautet $\underset{4}{a}\ \underset{4}{a}\ \underset{3}{(R)}\ \underset{4}{a},\ \underline{bbcc}\ \underset{3}{(R)}$. Der zweite stollen 504—516 ist dreizehn-

$\underset{2}{a}\ \underset{2}{a}$

zeilig und von ruhiger bewegung, sein bau: $\underset{4\,\rule{4em}{0.4pt}\,2}{dde\text{-}f\text{-}e\text{-}f\text{-}gghghik}$. Der abgesang 517—520 weist drei verse vom rhythmus des ersten stollens auf, die durch den obigen refrainvers eingeleitet werden: $\underset{3\,4\,\rule{1em}{0.4pt}}{Rikk}$. Von dieser kehr α' unterscheidet sich die gegenkehr α' in zwei unwesentlichen punkten: der refrainvers fehlt im ersten stollen (im abgesang erscheint er als dreifaches *Joy!),* während der zweite stollen infolge eines gegen schluss auftretenden reimversehens 14 zeilig geworden ist; im übrigen ist diese überaus schwierige gegenstrophe α' von tadelloser struktur. Es entsprechen der strophe, als erster stollen die verse 539—545; als zweiter 546—559; als abgesang 560 bis 563.

b) strophe β' "*Your call was*" v. 525—538, vom bau

---

[1]) Auch diese einfache beobachtung ist H. Richter entgangen: sie gibt, wie schon Zupitza (ebda p. 332) gerügt hat, beim beginn der redeteilung vier blankverse, um dann — beim klageruf der erde — mit einem verstümmelten strophischen gebilde weiterzufahren.

$\underline{aaab{\smile}b{\smile}ccdd,}_{4}\underline{eeed,}_{2}\,e_{5}$ enthält ein gebilde [1]), das in den stollen der α'-strophe verwandt ist; die reimordnung jedoch geht im abgesang ganz andre wege. Die zugehörige antistrophe β' ist regelmässig gebaut, sie umfasst die verse 564—577.

5. Von dem wundervollen effekt der einführung des r e i m e s inmitten der blankverse v. 664 ist oben gesprochen worden. [2]) Die folgenden sänge der g e i s t e r d e s m e n s c h l i c h e n g e m ü t e s v. 672—800 sind durch (meist gereimten) dialog unterbrochen 692—693, 752—762 und ebenso abgeschlossen 801—806.

a) Chorus (proode), 20zeilige strophe 672—691, paarweise und gekreuzt reimend. Die den schluss des ganzen bildende gegenstrophe (epode) 780—800 ist in der reimordnung etwas freier.

b) Zwei systeme, unter sechs *spirits* verteilt:

α) *στϱοφη α'* (Erster geist, 694—707), ein 15zeiliges gebilde aus drei reimenden terzinen und einem abgesang, dessen anfangszeile aus zwei reimenden zweihebern zusammengesetzt ist. [3]) Diese kehr hat drei gegenkehren, nämlich eine genaue wiederholung in den worten des Dritten geistes 723—736 und zwei weitere antwortstrophen, die einen überschüssigen endvers φ (mit f reimend) aufweisen, also 16zeilig sind, in den sängen des Zweiten (708—722) und Vierten (737—751) geistes.

β) *στϱοφη β'* (Fünfter geist, 763—771) weist grundverschiedene bewegung und an sich betrachtet einen recht seltsamen bau auf: jede ihrer neun zeilen ist siebentaktig; es sind nämlich ausgeschriebene, durchaus hyperkatalektische septenare [4]) nach der formel $\underline{a{\smile}b{\smile}a{\smile}b{\smile},c{\smile}d{\smile}c{\smile}d{\smile}d{\smile}}_{7}$. Die antistrophe

---

[1]) Gar nicht übel hat Woodb IV 94 in dem fragment *Incantation* (beginnend *When a lover clasps his fairest*) eine skizze zu diesem furiengesang erkannt; das metrum gibt ihm vollkommen recht.

[2]) p. 92 u. abh.

[3]) Die übersetzerin hat den binnenreim auch hier übersehen. oder zum wenigsten nicht wiedergegeben.

[4]) In H. Richter's übertragung sind billiger weise 7 takte aneinander geschweisst: es geht also bei ihr leider verloren, was bei Sh die überlangen verse allein geniessbar, ja angenehm macht die so deutliche zergliederung des septenars in 4 + 3 takte.

des Sechsten geistes 772—779 weicht in unwesentlichen punkten ab.

6. Der II. akt ist mit zahlreicheren strophenformen ausgeschmückt, die auch an regelmässigkeit des ausbaues diejenigen des I. akts übertreffen. Zunächst haben wir von den strophen der *Echolockung* zu sprechen, v. 166—206. Auf den musikalischen wohlklang dieser zarten echoliedchen[1]) haben schon mehrere feinfühlige kritiker hingewiesen, und ich glaube nichts besseres thun zu können, als V. Scudder's begeisterte illustration derselben hier zu zitieren: "The most exquisite instance of (this) fairy-like use of the lyrical interlude is in that first scene . . . where all nature, becoming vocal with spirit voices, whispers and sings its quickening message. These tiny lyrics can be compared to nothing but the Ariel songs in The Tempest. They have the same light trochaic movement, sacred in Shakespeare and Sh to fairy suggestion; they have the same dainty and elusive grace. Perhaps the singing of the wind in pine branches, and the lovely inarticulate rise and fall of the sounds in nature in a spring morning, ring through the songs of Sh's echoes even more sweetly than through the songs of Shakespeare's tricksy spirit". Das system dieses ‚geister-meisterstücks' [2]) setzt sich zusammen aus

a) einem ersten, 5zeiligen stollen 166—170 $\underset{2}{\underline{ababR}}$. Dieser erste, ausserhalb des reimschemas stehende refrainruf lautet *Child of Ocean!* In der gegenstrophe entsprechen diesem stollen die verse 190—194 "*In the world*".

b) einem zweiten stollen 173—176 $\underset{2}{\underline{C^1\smile d\smile C^2\smile d\smile}}$, wobei mit C^1 der zweite refrain *Oh, follow, follow!* und mit C^2 die stets mit den gleichen wörtern wiederkehrende reimzeile *Through the caverns hollow* bezeichnet sein soll. In der gegenstrophe ist dieser zweite stollen ausgefallen. Ein componist, der diese

---

[1]) Rossetti (in einem vortrag über *Prom.*, *ShSocPubl.* I p. 153) bemängelt die benennung dieser geisterstimmen als *Echoes*.

[2]) „*Und nun erkennt ein geister-meisterstück!*
So wie sie wandeln, machen sie musik.
Aus luftigen tönen quillt ein weissnichtwie,
Indem sie zieh'n, wird alles melodie" etc.
Goethe's *Faust* II Rittersaal.

prachtvollen chöre vertonen wollte, würde ihn schon aus gründen der symmetrie[1]) und des effektes bei v. 196 wieder einsetzen.

c) einem längeren abgesang,

„den stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eignen reim' und tönen reich", [2])

die verse 177—187, und gleichen baues in der gegenstrophe 196—206 umfassend, nach der formel $\underset{2}{C^{1}\sim}\,\underset{2}{C^{2}\sim};\ \underset{4\text{——}2}{eeffgghhR}$. Die echosänge sind vom blankversdialog unterbrochen zeile 171 f.; 188 f.; 195 und gefolgt 207 f.

7. Den G e i s t e r c h ö r e n der 2. scene [des II. aktes] gibt Todhunter kein geringeres prädikat als *most ethereal verse.*[3]) Es sind drei strophen, dergestalt unter zwei halbchöre verteilt, dass halbchor I eine *στροφη α'* und *ἀντιστροφη α'* singt, der halbchor II dagegen nur eine *στροφη β'* — eine unsymmetrische anordnung, welche unsrem Sh so gar nicht gleich sieht! Ich bin geneigt, auf irgend einer seite ein versehen anzunehmen, sei es, dass eine *ἀντιστροφη β'* verloren gegangen ist oder dass der gegenstrophe *α'* die überschrift *Chorus* gebührte, sodass str. *β'* als interludium (*μεσῳδος*) anzusehen wäre. Der bau der strophen selbst ist überaus durchsichtig. Die *β'*-strophe stellt mit ihren 17 zeilen eine kürzere variation der 23zeiligen *α'* strophen dar.

8. Wir kommen zu dem ‚gewaltigen geisterlied'[4]) II 3, 54—98, welches eine spätere einlage darstellt. Es ist von regelmässigem bau und setzt sich aus fünf 9zeiligen strophen zusammen, deren *d*-reim, wie oben berührt,[5]) als *korn* durch alle gesätze gereimt ist, während der refrain R *Down, down!* am schluss des ganzen sich durch d hat verdrängen lassen.

---

[1]) Ein moment, das auch bei entscheidung der frage ein wort mitzusprechen hat, ob strenge durchführung des gleichen strophensystems so durchaus erforderlich und in gewissen fällen sogar durch emendationen herzustellen sei.

[2]) Rich. Wagner's *Meistersinger* III.

[3]) p. 157. Vgl. auch Rossetti, l. c., p. 153.

[4]) So Schick, *Archiv* CIII 315.

[5]) p. 138 u. abh.

Beiläufig sei bemerkt, dass Rossetti just die letzten takte dieses sanges wenig gelungen findet.[1]) Schmückender binnenreim fällt uns mehrfach in zeile 1 auf, am deutlichsten in strophe 2, aber auch hinreichend deutlich in 1 (wiederholung der phrase); in 4 (wiederholung des wurzelworts); in 5 (angleichung der konstruktion).

9. Einen merkwürdigen scenischen übergang — vergleichbar der kühnen offenen bühnenwandlung in Wagner's *Parsifal* — bildet jene von drei lyrischen strophen des *Spirit of the Hour* [2]) begleitete fahrt. Die bewegung dieser verse ist die der feurigen renner, die ‚des wünschens hochglühende hast trinken': die anapästische. Auffälliger weise fehlt dem dritten bar der refrain $\frac{R}{3}$, der die beiden ersten ziert.

10. Die Stimme aus der Luft[3]) II 5. 48—71 singt in vier regelmässig gebauten strophen, die — eine seltenheit bei Sh — durchaus weiblichen reim aufweisen. „Einfach wie ein strahl weissen sonnenlichts" nennt V. Scudder diese verse.

11. Asia's weltberühmter sang *My soul is an enchanted boat* ist in 3 strophen gegossen, „ein wundervolles ganzes von fein durchwobenen harmonien".[4]) Die urschrift weist aus, dass das vorliegende lied kein allererster entwurf war, sondern zweiter hand eingefügt wurde: also ebenfalls ein *sublime after-thought!* Ich möchte als gewiss hinstellen, dass in diesem sang nur ein früherer faden weiter gesponnen wurde: das an Claire *(Constantia)* gerichtete fragment *My spirit like a charmèd bark doth swim* (von den herausgebern[5]) *To One Singing* betitelt). Wie sich Asia's lied nunmehr

---

[1]) l. c., p. 154: "But the fact is that the close of this spirit-song is not a good example of Sh's lyrical power, whether in diction or in music."

[2]) Auch an diesem lied übt Rossetti herbe kritik und nennt es p. 155 *the poorest snatch of song* im *Prom*.

[3]) Nach einigen wäre hier an *Prom's* stimme zu denken, nach andern wie Rossetti (p. 156) an irgend einen geist, der entzückt in die von Asia ausströmende atmosphäre der liebe und schönheit hineingerissen ist.

[4]) So V. Scudder a. a. o.

[5]) von Forman III 394, bei Woodb IV 102.

darstellt, weist sein 13zeiliges gefüge zunächst einen regelrechten schweifreimstollen auf, dann einen abgesang, der sich in eine fülle von wohlklang auflöst.

12. Während im III. akt ausschliesslich der *blank verse* herrscht — ein bl.v. von manchmal hellenischer schöne und majestät —, bringt uns der IV. „ein gewaltiges finale, ein musikalisches kunstwerk im hinblicke auf rhythmus und klangzauber", „ein durcheinanderschwirren von chören und hymnen in abstrakter schönheit von höchstem lyrischem schwung".[1]) Es ist vollkommen richtig, wenn H. Richter ebenda weiter bemerkt: „Nirgends hat Sh seine unvergleichliche meisterschaft in der handhabung des rhythmus glänzender geoffenbart als in diesem vierten akte des *Prom.* Der vers ist seine natürliche sprache, die mannigfaltigkeit der metren die er verwendet, setzt in erstaunen."

Die eigenartig schöne choralartige eröffnung durch die Geisterstimmen rühmt bes. Todhunter p. 179. Ihre metrische form ist eine achtzeilige strophe, welche im ganzen dreimal, v. 1—8; 40—47; u. 48—55 in regelrechter struktur auftritt.

13. Mit dem Chor der vergangenen Stunden hebt z. 9 eine neue weise an, die sich im folgenden in den partien 9—39; 83—88; 93—128; 135—158, verschiedenen sprechern und chören zugeteilt, mit nur unwesentlichen modifikationen vernehmen lässt. Als grundliegender typus ist ein triplet $\frac{aaa}{224}$ zu erkennen, welches durch konsequent angewandten binnenreim aus einem kurzzeiligen reimpaar entstanden ist, in der überlieferten anordnung aber die gestalt der schweifreimstrophe nachahmt.

a) Der chor der vergangenen stunden 9—29 weist sieben solcher triplets auf, deren letztes eine schwellstrophe [2]) ist.

---

[1]) H. Richter in ihrer biographie p. 426, vgl. auch V. Scudder a. a. o.

[2]) Neuerdings wurde bemerkt (*Archiv* CII 308), dass das ms. die die schwellstrophe veranlassenden verse 27—29 als späteres einschiebsel aufführt. Der fall ist für viele typisch: recht oft sind unregelmässigkeiten im strophenbau durch spätere einlagen hervorgerufen worden, zu denen sich der revidierende dichter auf kosten der form um des in-

b) Im dialog der Ione und Panthea 30—39 sind die vorigen triplets noch merkwürdig zusammengezogen, indem sie (was die überlieferte form freilich nicht erkennen lässt) in anapästischem rhythmus das schema $^{aaa}_{112(3)}$, hie und da durch einen zusatzvers $^{b}_{2}$ erweitert, aufweisen.

c) Im chor der geister der menschenseele ist der urtypus wieder regelrecht durchgeführt v. 83—88; 93—128 u. 135—158.

14. Eine neue form bringen die halbchöre der Zukunftsstunden. Ihr system, der formel $^{abab}_{4\,-\,-}$ entsprechend, wiederholt sich 10 mal. Es gehören nämlich hieher die partien 57—80 "*The voice of the Spirits*"; 89—92 "*Whence come ye*" (hier paarweise reimend); 129—134 "*Then weave the web*" (schwellstrophe, erweitert durch ein reimpaar); 159—162 "*Break the dance*"; 175—179 ebenso (schluss- und, vielleicht deswegen, schwellstrophe, durch parasitisches *a* an vierter stelle erweitert).

15. Eine weitere strophe, welche von 163 bis 174 vier mal ertönt, bietet eine feine verschmelzung der beiden vorangehenden formen dar, insofern sie die reimordnung der strophen 13) und den rhythmus der strophen 14) aufweist.

16. Ein mächtiges strophenensemble von nicht weniger als 184 zeilen (319—502), das Duett der Erde und des Mondes, ist in seiner struktur unschwer zu übersehen. Deutlich heben sich kurze reimpaare fallender bewegung 457—484 von strophischen gliederungen ab. Letztere sind, wie männiglich bekannt, der erde und der mondscheibe dergestalt abwechselnd zugeteilt, dass die erstere sich in imposanteren, volleren klängen hören lässt, der mond wie aus der ferne, in zarteren harmonien. Technisch ausgedrückt: die mondverse stellen verkürzungen der erdverse dar.[1]) Der gemeinsame typus ist der schweifreim aabccb mit 5- und

haltes willen veranlasst sah, während er im ersten entwurf die wahrung der erwählten form nicht aus dem auge verloren hatte!

[1]) V. Scudder: "The music of the Earth is grave, rich, full, exultant; the Moon answers as from afar, with a tender and wistful cadence, — the same as that of the Earth, only shortened by a foot, and hence transfigured in effect"; s. auch Rossetti l. c., p. 169.

6 mal gehobenen versen für die erde, 4- und 5 mal gehobenen für den mond; als besonderes merkmal enthalten die mondstrophen noch einen schmachtenden zweiheber $\frac{b}{2}$ als abgesang. Die weise der erde erklingt 17 mal, nämlich 319—324; 332—355; 370—423; 431—436; 444—449; 495—502 (an letzterer stelle haben wir urechten schweifreimtypus, insofern als die verse b nur dreihebig sind; diese ganze strophe ist aber durch α und γ zu dem schema $\frac{aa\alpha b}{5-3}$, $\frac{cc\gamma b}{5-3}$ erweitert).[1] Die weise der mondscheibe erklingt 7 mal, nämlich 325—331; 356—369; 424—430; 437—443; 450—456; 485—490. Die letztgenannte strophe liegt etwas versteckt und ist rhythmisch offenbar von ihrer trochäischen umgebung beeinflusst (überhaupt bemerken wir in den mondstrophen gern fehlen des auftaktes). Wenn wir sie als beabsichtigte fortführung des gleichen systems hieher zählen, so glauben wir durch die erhaltene skizze der stelle[2]) dazu berechtigt zu sein. Diese skizze enthält nämlich ein paar solcher mondstrophen, deren erste aber auf einen abgesang $\frac{de}{32}$ (anstatt $\frac{b}{2}$) ausgeht, während die letztere nicht ganz vollendet ist.

Hiemit sind wir an jener stelle angelangt, die herausgebern und erklärern von jeher eine *crux* gewesen ist. Es erhebt sich nämlich die frage, ob die verse 493 f.

And the weak day weeps
That it should be so

der erde rechtmässig zugehören oder dem monde zuzuteilen sind. Das historische dieser unerquicklichen streitfrage glaube ich nicht wiederholen zu müssen. Es ist dem adepten ja unvergesslich, wie der wackere rufer im streit Swinburne s. z. die richtigkeit der überlieferten lesart mit begeisterten dithyramben verfochten[3]), kurz darauf aber die entgegengesetzte meinung dithyrambisch verteidigt hat.[4]) Rossetti's konjektur scheint neuerdings durch den ausweis des ms. bekräftigt worden zu sein, welches nämlich die überschrift *The Earth* über der zeile *O gentle Moon* . . . (495) trägt. Dieses zeugnis ist aber hinfällig, da im ms. das

---

[1]) H. Richter trennt sie in zwei selbständige gesätze.
[2]) zb. bei Woodb III 422.
[3]) *Ess. & Stud.*, p. 200.
[4]) p. 201.

ganze die streitfrage veranlassende einschiebsel fehlt. Nun wage ich auf grund der dem metriker zu gebote stehenden *tests* einen neuen faktor beizubringen, der vielleicht auch hier zur gewinnung eines sicheren endergebnisses mithelfen wird.

Wir hatten festgestellt, dass der entwurf der stelle aus einem strophenpaar vom typus der mondweise besteht. Nur die erste dieser beiden strophen ist in den *Prom* aufgenommen worden; dieselbe endigte aber wie erwähnt auf einen ungewöhnlichen abgesang $\frac{de}{32}$, also mit neuen reimen. Sh konnte unmöglich mit zwei waisen schliessen; er fügte also diesen zwei zeilchen eine antwort $\frac{de}{30}$ an und gab dieselbe — gewiss nicht dem mond, dessen strophenbild durch solch übergrossen abgesang verunstaltet worden wäre, sondern der erde, in dem sinne wie Swinburne (ersten entschlusses) und Forman nahegelegt haben, als eine art echo, das die erde zurücktönt. Die schwache seite von Rossetti's konjektur liegt also darin, dass er meinte, jene kurzzeilchen seien „an die stelle der ausgeschiedenen sechs fragmentzeilen“, also gleichsam zu deren ersatz, eingerückt worden. Nein, lediglich reimtechnische gründe waren hiefür massgebend.

17. Akt und drama schliessen mit einem brausenden orgel-postludium. Zunächst begegnen uns 519—553 sieben strophen von je 5 zeilen für die grosse antiphonie zwischen Demogorgon und dem chor, “a wondrous chorus of summons and response, in long waves of reverberation”.[1]) Endlich haben wir

18. v. 554—579 den Weihespruch in den achtzeiligen schlussstrophen, “three stanzas of superbly majestic and sonorous verse”.[2]) Der letzten stanze ist noch ein vers $\frac{\delta}{6}$ angereiht.[3]) Die ruhige würde und der ernst dieser zeilen, sagt V. Scudder, bilden einen prächtigen abschluss für ein werk, dessen musikalische gebilde wohl einmal regellos und fantastisch erschienen, die aber jederzeit, selbst in ihrem leidenschaftlichsten schwung, den gesetzen vollkommener schönheit huldigten.

---

[1]) Rossetti, p. 170.

[2]) ebda 172.

[3]) Vgl. p. 149 u. abh.

III. Bedeutendere Strophenformen.

1. Das Reimpaar.

Lediglich aus praktischen gründen[1]) reihen wir das reimpaar — das kurzzeilige, wie das heroische — unter die strophenformen.

a) Das kurze reimpaar $\binom{aa}{44}$.

Sh wählte es schon für einige seiner frühesten versversuche, wobei er sich allerdings die freiheit gestattete, die paarende reimfolge ab und zu durch die gekreuzte zu ersetzen. Das schöne gedicht *Retrospect* tritt im gewande dieser versform auf; der lieblichen epyllie *R&H* und teilen des *WandJew* liegt sie zu grunde, wenngleich in beiden die reimordnung meist noch freier ist.

Mit fallender bewegung verbunden liebt unser dichter das kurze reimpaar für melancholische naturbetrachtungen und träumereien (vgl. *Retrospect*, *LEug*, *LLerici*) oder für tageseingebungen von der art der *Invit*, *Guitar*.

b) Die *heroic couplets* $\binom{aa}{55}$

erscheinen bei Sh — wie bei Keats — sehr häufig für grössere dichtungen verwendet, so in partien von *R&H*, in dem (in vieler beziehung verwandten) *J&M*, dann im *LettGisb* und in allen nach meiner ansicht mit diesem brief genetisch verknüpften[2]) werken, nämlich *EpipsStud*, *Epips* und *Fiordisp*, endlich auch *Ginevra*.

Zu strophischen gebilden aneinander gefügt, begegnen wir dem reimpaar in mehreren — im ganzen nicht sehr häufigen — fällen, nämlich:

a) als vierzeilige strophe $\frac{aabb}{4}$ (nirgends metabolisch), meist mit gleichmässig fallender bewegung, in den volkstümlichen gedichten *MenEngl*, *MaskAn*, u. a.;[3]) aber auch mit ana-

---

[1]) Vgl. p. 146[4] u. abh.

[2]) Vgl. des verfassers ‚*Studien zu Sh's Epips*' in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 372.

[3]) Sämtliche details bringt der vierte abschnitt dieses kapitels.

pästischer bewegung in mehreren frühzeitigen gedichten aus *VC*, sowie in der *SensPlant.*

b) in der erweiterten fünfzeiligen strophe aabbb, welche dreimal verwendet worden ist;

c) es finden sich auch sechs-, siebenzeilige bildungen *(SongTasso)*, achtzeilige (*L'Far'* lied aus *Cenci)*, sowie freiere varietäten.

2. Die 'Terza Rima'.

Als bedeutendstes dreizeiliges system gilt die italienische terzine. Auch sie ist keine eigentliche strophe, so wenig wie das reimpaar: andernfalls müssten wir dieser strophe ganz besondere privilegien zuerkennen, ausser dem des fortlaufenden reims vor allem dasjenige eines fortlaufenden enjambements.[1]) Die t[erza] r[ima] ist nur als ein reimschema anzusehen, das die zur verwendung kommenden reime an eine strenge folge bindet; ein nach solchem schema gearbeitetes (besser gesagt: in solches schema gezwängtes) gedicht sollte mithin zusammenhängend, ohne strophische gliederung, nur im interesse der leichteren übersicht mit ausrückung jedes tripletanfangs, gedruckt werden — wie es in richtiger erkenntnis der verhältnisse Todhunter in seinen citaten, der Danteübersetzer Streckfuss u. a. thun.[2])

Der ästhetische wert der t. r. sei hier nicht erörtert. Schipper's lobende bemerkung, dieselbe eigne sich mangels eines festgeschlossenen baues vorzugsweise für die epische dichtung[3]), drückt das gerade gegenteil meiner überzeugung aus.

Sh ist meister in der t. r.[4]) Symonds preist ihn sogar als den einzigen dichter Englands, der dieses dem englischen geist widerstrebende schwierigste aller metren erfolgreich

---

[1]) Vgl. p. 60 u. abh.

[2]) Vgl. dagegen Form IV, p. XVII.

[3]) S 896.

[4]) Todhunter p. 89.

hantiert habe.[1]) Sehr interessant ist Medwin's bericht [2]), dass schon für das epos *L&C* die form von Dante's unsterblichem epos ausersehen gewesen sei. Im *PAthan* wendet sie dann Sh zum erstenmal mit glück an. Weitere gedichte und fragmente aus allen lebensperioden legen beredtes zeugnis davon ab, dass Sh diese ‚strophe' jederzeit lieb war; dass also Medwin's behauptung, sein dichterfreund habe kurz nach *PAthan* dieses metrum „als zu eintönig und gekünstelt" beiseite gesetzt, [3]) den thatsachen nicht stand hält. Wir finden nämlich die terzine wieder in *W&X*, [*OWWind*], *TowFam*, *Matilda* (übersetzung aus Dante, deren wert nach Todhunter nicht zum wenigsten darin besteht, dass die schwierigkeiten des metrums so glänzend überwunden sind) [4]), *Laurel* [5]) und vor allem im *Triumph of Life*, dem krönenden endwerk seines lebens, dessen versen eine besonders kräftige diktion und erhabener schwung nachzurühmen ist.[6])

Es verdient noch erwähnt zu werden, dass Sh die terzinenfolge selbst in das sonett überträgt, wovon noch zu sprechen sein wird.

3. Die 'Elegiac Stanza'.

Für die aus fünftaktigen versen mit gekreuzter reimfolge gebildete sog. *Elegiac Stanza* ($\frac{abab}{5}$) [7]) hat Sh durchaus keine vorliebe bekundet, wiewohl ihm die form aus berühmten mustern vertraut sein musste. Sie tritt nur in wenigen liedern und chorgesängen auf.

---

[1]) In seiner Sh-biographie p. 171, ohne angabe der quelle reproduziert bei H. Richter p. 610.

[2]) I 304.

[3]) ebenda.

[4]) p. 209.

[5]) einem 13zeiligen bruchstück, aus dem vielleicht ein sonett werden sollte; oder war es bestimmt, dem *Triumph* einverleibt zu werden?

[6]) Todhunter, *Notes on the Tr. o. L.*, ShSocPubl. I p. 74, während Symonds l. c., p. 70 hinweist auf "the sonorous march and sultry splendour of the t. r. stanzas, bearing on their tide of song those multitudes of form."

[7]) Vgl. hierüber S 482.

4. Die Balladenstrophe ('Common Metre').

Die bekannte septenarische balladenstrophe $^{abcb}_{4343}$ hat, wie erwähnt, bei unserem dichter nur in der musikalischeren nebenform mit zwei reimen $\binom{abab}{4343}$ anklang gefunden. Über die beziehungen Sh's zu Southey's und Coleridge's balladen haben wir vorne einiges gesagt. Sh hat die strophe, wie man nach Dowden's kärglichem bericht annehmen darf, in der (noch nicht veröffentlichten) sehr frühen ballade *YPRichards* verwendet, ferner, mit ungleichmässiger bewegung, in *EdmEve* etc.

In den späteren perioden muss sie meist für lyrische nippsachen dienen (*I fear*, *Recoll* usw.).

Metabolische variationen des gleichen typus durch veränderte hebungszahl sind nicht selten, so findet sich die reihe 4443 in einigen lyrischen kleinigkeiten (*FadViol* und *GoodNight* [1]), und mit vorausgehendem septenar in der liedskizze *Charles* 5.

Die heterogene strophe aus vierhebern wird bei Sh in gleicher funktion wie die echte balladenstrophe zu kleinen erzählenden gedichten, aber auch zu lyrischen ergüssen benützt, so bereits in mehreren der *StIrvyne*- und *VC*-gedichte. Durch verwendung ungleichmässig steigender (anapästischer) bewegung erzielt dieses gesätze eine ganz andere wirkung. Nach Dowden's vermutung [2]) hätte Sh diese weise Campbell's *On the green banks of Shannon* abgelauscht. Wiederum sind es die frühesten gedichte, welche uns für diese form belege geben.

Ein überblick über alle hieher zu rechnenden dichtungen lehrt uns, dass der reifende meister sich des populären, leiermässigen charakters dieser strophen bewusst geworden ist, denn er hat sie für die feineren produkte seiner späteren künstlerschaft nicht mehr verwendet.

Verdopplungen des echten *common metre* ergeben ein achtzeiliges system, welches aber nur mit umgekehrter

---

[1]) S 565 erwähnt nur das letztere.

[2]) In seiner biographie I 269.

hebungsfolge in jugendgedichten anzutreffen ist. Variationen des typus sind ungemein beliebt. Wir finden die gleiche strophe aus zwei- und dreihebigen versen, verdoppelungen des *GoodNight*-systems der gleichmetrischen vierheberstrophe usw. in einer reihe der allerreizendsten [1]) gedichte.

5. Dreiteilige Strophen des Typus ababcc.

Derartige 6zeilige gesätze, über deren entstehung Schipper's *Altengl. Metrik* p. 415, sowie II 609 u. 615 aufschluss geben, bieten sich dem auge als verkürzte *ottave rime* dar (verkürzt um ein glied des aufgesangs), in ähnlicher weise wie die *Rhyme Royal*-strophe, praktisch angesehen, ein um 1 zeile a verkürztes oktavensystem genannt werden könnte. Die erwähnte strophe ist als gleichmetrisches und ungleichmetrisches gebilde bei Sh sehr häufig anzutreffen.

a) Gleichmetrische strophen, gewöhnlich aus vierhebern gebildet, begegnen uns in *ToMWGodwin* (und zwar hier erwachsen aus einer ganz ähnlichen metabolischen strophe, worüber sogleich näheres zu bemerken sein wird), *MarDream*, *ToSoph*, *Proserp*, *DirgeYear* u. a.; auch innerhalb grösserer werke, wie die in dem zauberlied des *DemW*, in den strophen der luftstimme *Prom* II 5 etc. Die aus fünftaktigen versen gebildete strophe — durch Shakspere's *Venus and Adonis* berühmt geworden — findet sich in *Mar*, *HApollo* und *Evening*.[2])

b) Ungleichmetrische strophen, in einigen variationen: mit gleichmetrischem aufgesang in der jugendlichen epyllie *Z&K*, *ΔΑΚΡΥΣΙ* usw.; und mit metabolischem (septenarischem) aufgesang, wodurch sich ein typus $^{abab,\,cc}_{4343\;44}$ ergibt, der fast so leiermässig klingt wie die balladenstrophe die ihre *frons* darstellt. Sh selbst nennt dieses metrum ein ‚lustiges' in der vierten strophe seines liedes *Rarely*, das in eben dieser versform abgefasst ist:

---

[1]) Woodberry, *Makers of Literature*, New York 1900, p. 59: "Many of (those lyrics) are singularly perfect in poetic form naturally developed, they have the music which is as unforgettable as the tones of a human voice, as unmistakable, as personal."

[2]) Nur das letztere erwähnt bei S 618.

Let me set my mournful ditty
To a merry measure.

Mit steigender bewegung begegnen wir derselben weise auch in dem grossen schlusschor zu *Hellas*; Medwin erinnert, wie schon erwähnt [1]), an die formelle verwandtschaft dieses chors mit dem Byron'schen gedicht, nennt jedoch das zusammentreffen ein reines zufallsspiel. Jedenfalls haben wir soeben konstatieren können, dass Sh die strophe schon im frühling desselben jahres (1821) benützt hat.

In den takten geringfügig modifiziert, treffen wir die gleiche strophe in dem gedicht *ToHarr II* an. Wir nannten vorhin das formelle und inhaltliche pendant zu diesem lied, die verse *ToMWGodwin*, die dasselbe gebilde isometrischen baues aufweisen. Dass hier eine absichtliche nachbildung vorliegt, ist auch wegen der inhaltlichen und sogar verbalen anklänge so gut wie sicher. [2])

Von erweiterungen des systems sind zwei berühmte gattungen anzuführen: die *Rhyme Royal*-stanze mit zusatz einer zeile b im aufgesang, und die strophe abab,ccc mit erweiterung der *cauda*. Erstere hat Sh ein einziges mal, aber mit verkürzung der verse, gebraucht (*Icicle*); letztere kommt sowohl rein als auch in allerlei variationen vor.

6. Schweifreimsysteme.

A. Reine Schweifreimsysteme.

Der urtypus aabccb gehört zu Sh's notwendigstem handwerkszeug. Er tritt, was hebungszahl anlangt, in allen abarten von 2 bis 6 takten auf.

α) schw. s. aus 2 + 3 taktigen versen. *VCat,* das allererste poem, zeigt bereits diese form, die sich dann weiter in den schon vorn genannten und weiter unten aufzuzählenden gedichten wiederholt. Es lässt sich nicht leugnen, dass bei so geringer taktzahl der verse die akustische wirkung der strophe keine sehr angenehme ist, und es verrät wiederum

---

[1]) p. 175f. u. abh.

[2]) Vgl. Dowden l. c., I 415.

einen zug formellen feingefühls, dass Sh nur für humoristische, spielende, frische, volkstümliche eingebungen zu diesem metrum griff. Aber auch in einem gedicht heiteren charakters wie der *Wolke* findet Todhunter [1]) die wahl des systems wenig glücklich und bemerkt, selbst Sh's genius vermöge dies leiermässige metrum mit seiner eintönigen wiederkehr schwirrender reime nicht musikalisch zu machen; es sei als wollte ein violinkünstler ein solo auf dem banjo versuchen. [2])

β) schw. s. aus mehr als zwei- und dreitaktigen versen sind weniger häufig, vgl. *ToMary II*, die mond- und die erdenstrophen *Prom* IV etc.

B. Erweiterungen.

Eine 7zeilige erweiterung repräsentiert *NathAnth.* Auch das schöne lied *Night* hat S 595 als anlehnung an die schw. form bezeichnet. Eine andere art der erweiterung, durch zusatz eines reimpaares im zweiten stollen, bemerken wir in dem reizenden stückchen *Isle* $\left(\begin{smallmatrix}\text{aab,} & \text{ccdd b}\\ 442 & 4\text{——}2\end{smallmatrix}\right)$, ähnlich, mit dem erweiternden reimpaar am schluss, in den weihestrophen *Prom* IV.

C. Verkürzungen.

Als solche sind nach Schipper [3]) die gebilde der form abaab aufzufassen, denen im ersten glied ein vers fehle. Das system ist in Sh's werken vertreten durch *PBell* und — mit fallendem rhythmus — *ToS&C.* Es ist von bedeutung, dass unser dichter niemals die septenarform dieses typus verwendet, die er in Southey's früheren balladen oftmals vorfand und die Southey selbst als „populäres, von Mr. Lewis erfundenes“ metrum bezeichnet.

---

[1]) l. c., p. 189.

[2]) Diese bemerkungen, denen eine gewisse berechtigung nicht abzusprechen ist, schrieb Todhunter im jahre 1880. Ihnen gegenüber hat H. Richter der *Wolke* wieder eine *meisterhafte handhabung der kunstvollen strophe* zuerkannt (p. 443). Vgl. auch p. 168f. u. abh.

[3]) S 550, der daselbst *PBell* nicht erwähnt.

D. Anlehnungen

liegen vor, wenn die verse der beiden stollen in gekreuzter ordnung einander erwidern. Schipper erwähnt die „seltsame, doch nicht unschöne, aus zwei- und dreitaktigen jambisch-anapästischen versen nebst zwei jambischen eintaktern bestehende" [1]) strophe des liedchens *ToJane.* Man kann m. e. der weise dieses direkt für den gesang verfassten liedchens einen ganz eigentümlichen klangzauber nicht abstreiten. Eine 8zeilige erweiterung mit gekreuzter reimstellung bietet *TwoSpir.* [2]) Eine isometrische nachbildung aus vierhebern ist das epigramm *KissHel*.

7. Die 'Ottava Rima'.

Die berühmte italienische oktave — zweifellos das schwierigste unter den bekannteren strophengebilden [3]) — hat Sh wahrscheinlich in Calderon's dramatischen werken bewundern gelernt. [4]) Es ist in der that von bedeutung, dass Sh. der vor dem jahr 1819 die ottava rima ein einziges mal (in den in *R&H* eingelegten beiden stanzen) verwendet hatte, seit den tagen seines Calderonstudiums eine ausgesprochene neigung für diese klangreiche strophe bekundete und sie in mehreren seiner folgenden werke kultivierte. Hiebei möge allerdings des umstandes nicht vergessen werden, dass Byron's *Don Juan*, von dessen ersten gesängen Sh in den ausdrücken höchster bewunderung sprach, just im gewand der ottava rima einherging.

Die oktave ist verwendet in *Medusa; HMerc; Witch,* über deren verstechnik Todhunter bemerkt: "a piece of delicate verse-writing . . , an evidence of the perfect mastery of his art now attained by Sh" [5]); *Allegory: Quest; Zucca;* auch die

[1]) S 518. Daselbst ist noch der alte titel und die zweite an stelle der (nunmehr) ersten strophe citiert. Die gegebene formel ist ungenau.

[2]) citiert bei S 512.

[3]) So urteilt auch Todhunter p. 225.

[4]) Vgl. hierüber Medwin's bericht II 14 und Sh's brief an die Gisbornes vom 16. nov. 1819.

[5]) p. 225.

übersetzung des griechischen epigrammes *Circumstance* stellt sich als eine oktavenstanze dar.

Eine interessante erweiterung der strophe mit schluss γ begegnet uns in viertaktern: *ToWillSh II.*

8. Die Spenserstanze.

Dieses ebenso imposante als schwierige versgefüge hat Sh sehr gerne in der urgestalt und in vielen selbständig geformten nachbildungen kultiviert. Hier mögen die worte begeisterten lobes eine stelle finden, die der dichter in der vorrede zu *L&C* dieser strophe spendet: *I have adopted the stanza of Spenser (a measure inexpressibly beautiful) . . . I was enticed . . by the brilliancy and magnificence of sound which a mind that has been nourished upon musical thoughts, can produce by a just and harmonious arrangement of the pauses of this measure.* Man vergleiche hiemit, was Lord Byron in seiner vorrede zu *Childe Harold* zum lobe dieser strophenform anführt.

Zum ersten mal hatte Sh unsere stanze schon früher verwendet, nämlich in einem — der öffentlichkeit auch heute noch nicht zugänglich gemachten — aus zwei gesängen bestehenden epos, das den titel *Henry and Louisa* trägt.[1]) Auch dort hatte er sich kleine lizenzen im metrum erlaubt, über deren ausdehnung wir nichts genaueres wissen; er selbst bemerkt: *The stanza of this poem is radically that of Spenser, although I suffered myself at the time of writing it to be led into occasional deviations.* Vielleicht gleichzeitig mit diesem epischen versuch dichtete der junge poet in der gleichen form seine abschiedsverse *OnleavingLW.* Sodann tritt die stanze, wie bekannt, im epos *Laon and Cythna*[2]) und im *Adon* auf.

Von den zahlreichen n a c h b i l d u n g e n — alle charakterisiert durch den schliessenden alexandriner — sind zu erwähnen:

a) Enge anlehnungen, welche abweichungen nur aufweisen

---

[1]) Worüber bei Woodb IV 399.

[2]) Bei Schipper, sowohl in der *Metrik* als im *Grundriss* derselben, durchgängig *Cynthia* statt *Cythna.*

(α) in der taktzahl der verse, wie die *StDejN*[1]), eine interessante variation mit vier- anstatt fünftaktigen versen, und melodischer als die originalform, weil der grössere gegensatz der verslängen umso wohllautender in's ohr fällt; oder (β) in der reimordnung, wie die drei bereits namhaft gemachten gedichte aus der *Nich*-sammlung; oder endlich (γ) in der verszahl, wie die fluchstrophen *Prom* I 262 (zehnzeilig).

b) Von freieren nachbildungen verdient vor allem die strophe der *Skylark* notiert zu werden.[2]) Ihr schema $\frac{a\sim ba\sim bb}{3 \text{———} 6}$ ist schon oben[3]) kommentiert worden; dasselbe weist auch wechselnden rhythmus auf, indem die dreiheber mit verschwindenden ausnahmen fallen, die sechsheber steigen. Von den ästhetischen kommentaren des metrums seien die Todhunter's und H. Richter's — mit der p. 149 ausgedrückten *reservatio mentalis* — wiedergegeben: "The very metre suggests the dizzy ecstasy of this flight, with its fluttering pauses, and sidelong swervings, and upward gyrations. It is 'a rain of melody', showered on us from the sky of poesy".[4]) „Der scheinbar einfache bau der strophe mit ihren kurzen, jubelnd emporwirbelnden versen ist von kunstvoller lautmalerei und dabei sangbar, anmutig.“ [5])

Von bezauberndem wohllaut ist eine 9zeilige strophe, die sich in ihrem hebungsschema von der urform wesentlich unterscheidet und doch in der reimfolge mit ihr nahe verwandt ist; ich meine die weise des der ersten periode angehörigen *Moonbeam* $\left(\frac{abab,ccddd}{4343\text{—}226}\right)$. Eine 11zeilige verwandte strophe begegnet uns in der hauptform von *ConstSing*; eine 12zeilige, rhythmisch nicht verschiedene analogiebildung ist *TaleSoc*; eine

---

[1]) Zu S 782 ist berichtigend zu bemerken, dass die lesart der früher verstümmelten anfangsstrophe nunmehr aufgeklärt, das ganze gedicht demnach von tadellosem bau ist.

[2]) Vgl. S 779. In Felicia Hemans' auf gleichem schema aufgebautem *Song of the Rose* ist eine absichtliche nachahmung nicht zu verkennen. Diese mit strophischer erfindungskraft selbst reich gesegnete dichterin ist in vieler beziehung bei Sh in die schule gegangen, worüber eine eingehende spezialstudie erwünscht wäre.

[3]) p. 148f. u. abh.

[4]) Todhunter p. 189.

[5]) H. Richter p. 446.

14zeilige liegt vor in den in *L&C* V eingelegten stanzen, deren erster stollen jeweils eine gleichmetrische schweifreimstrophe aufweist.

Sonstige erweiterungen werden gelegentlich citiert werden. Es erübrigt hier nur noch, auf das majestätische gebilde der *OLib* aufmerksam zu machen, welches zwei sechsheber, einen in der mitte und einen am ende enthält, sowie auf dasjenige von *SumEvCh*, in welchem der alexandriner in der mitte des sechszeiligen systems steht (die übliche druckform gibt auch da keinen fingerzeig).

9. Das Sonett.

Sh's sonettenbau weist zahlreiche varietäten auf.

a) Das strenge italienische schema mit den reimen abba in beiden stollen, welches Wordsworth mindestens in der hälfte all seiner sonette, und Keats fast ausnahmslos beibehalten hat, ist bei Sh in eben dem gedichte vertreten, das der bekannte wettbewerb zwischen Keats, Hunt und unserem dichter gezeitigt hat: *To the Nile.* Es lässt sich sehr wohl denken, dass strenge des baus eine der konkurrenzbedingungen war, da nämlich auch die freunde in der reinen form dichteten.[1]) Sh hat sich in k e i n e m w e i t e r e n sonette an die petrarchistische originalgestalt gehalten.

b) Als erste stufe in der emanzipation des sonetts von der urform ist das stollenschema abba,cddc anzusehen. Dasselbe hat merkwürdigerweise in England sehr wenig pflege gefunden; Sh's werke weisen kein beispiel auf; es ist jedoch Coleridge's und Lamb's haupttypus gewesen.

c) Zum teil erscheint die alte form noch gewahrt, wenn wenigstens der eine der beiden stollen umarmenden reim enthält. Sh's früheste sonette zeigen diese gestalt.

α) Der erste stollen weist umarmenden, der zweite gekreuzten reim auf (abba,cdcd). Diese form hat Sh am häufigsten kultiviert; auch bei Coleridge ist sie nicht selten. Hieher gehören die sonette *Balloon* und *Bottles*, *ToIanthe*, sodann *FallBon* und die übersetzung *CartoD*.

---

[1]) Siehe deren produkte bei Form III 469.

β) Der zweite stollen weist umarmenden, der erste gekreuzten reim auf (abab,cddc). Diese form liegt dem im juli 1813 verfassten sonett *Ev*[*ening*] (*ToHarr*[*iet*]) zu grunde; wahrscheinlich war sie auch dem in nur 4 zeilen erhaltenen sonettenbruchstück *ToHarr 'Ever as now'* [1]) zugedacht.

d) Die sog. Surrey-Shakspere'sche form mit gekreuzter reimstellung in beiden stollen hat bereits ein wesentliches charakteristikum des ursonetts aufgegeben. Sie ist bei Sh dreimal belegt: in *ToWordsworth* und in den übersetzungen *SMoschus* und *DtoCav.* Als abnormität, mit zuhilfenahme eines reimes aus dem abgesang, ist diesem schema noch beizuzählen *Ozym* (abab,cded; fefgfg).

In diese rubrik dürfen wir vielleicht auch die übersetzung *PanEcho* stellen, welche als sonett geplant gewesen sein mag.

e) Die anmutige Spenser'sche form, die an die terzinenfolge gemahnt [2]) (abab,bcbc,cd(e)d . .) liegt dem fragment *Yet look* zu grunde, das von Mrs. Sh selbst ein *unfinished sonnet* genannt wird. [3])

f) Ein merkwürdiger typus des baues ababab,cdcdd,ede erscheint öfter in mehreren abarten, aber stets mit dem gleichen zweireimigen anfangsstollen. Derartige pseudosonette sind *S'Lift not'*, *Engld1819*, *S'Ye hasten'*, *SByron*, *SPolGr.*

g) Von diesem schema bis zur reinen terzinenfolge ist nur noch ein schritt. Eine gliederung des sonetts in triplets hatte Sh schon bei Southey und anderen vorgefunden. Er führte terzinenreimfolge regelmässig durch in der *OWWind*, deren fünf abteilungen zu je 14 zeilen er wahrscheinlich als freie sonette ansah. Die ersten drei abteilungen schliessen mit dem als refrain wiederholten ruf ‚o höre mich!' [4]) — Das

---

[1]) Bei Woodb IV 322.

[2]) so S 855.

[3]) s. Woodb III 494, während bei Form III 366 ein fehler unterläuft.

[4]) H. Richter findet p. 439 in diesem ruf „mehr eine eindringliche verstärkung des inbrünstigen flehens als einen refrain" [logisch?] und erklärt den refrain überhaupt für „eine grosse seltenheit bei Sh" — letzteres eines von jenen häufigen, aus unzureichender beobachtung resultierenden urteilen.

13zeilige fragment *Laurel* würde genau derselben form entsprechen; vgl. aber p. 191[5] u. abh.

Zahlreiche andere bruchstücke scheinen den keim zu einem sonett in sich zu tragen, ohne dass uns freilich die überlieferte verszahl zu einer abschliessenden entscheidung berechtigte.

IV. Liste sämtlicher Strophenformen Shelley's.

Die folgende, aus praktischen erwägungen möglichst kurz und schematisch gehaltene übersicht führt — mit ausnahme der in übersetzten dramen vorkommenden masse — sämtliche vom dichter gebrauchte strophenformen auf, soweit natürlich die form ihrer überlieferung ein hinreichend sicheres urteil zulässt. Es sollen zuerst die regelmässigen, sodann auch die irregulären formen gemustert werden. Strophische gesätze wie das sonett und madrigal, welche ein ganzes gedicht ausfüllen *(Poem Strophes)*, sind unter den allgemeinen strophen mit aufgezählt worden: in der that hat Sh das sonett einmal als gewöhnliche strophenform in mehrmaliger wiederkehr verwendet. Die antiken oder antik empfundenen versgefüge sind hier unter den einzelformen mit erwähnt, werden aber in einem besonderen anhang noch einmal besprochen werden. Strophische abweichungen vom grundschema sind bei jedem einzelgedicht aufgeführt.

Erste Abteilung: Regelmässige Formen.

A. Zweizeilig.

I. gleichmetrisch.

a) aus vierhebern $\substack{a\\4}\ \substack{a\\4}$

α) gleichmässig fallender (trochäischer) bewegung („kurzes reimpaar“)

1. *LEug*

2. zwischenstück des mondgesanges *Prom* IV 457—484, übergehend in die vorherige schweifreimgliederung

3. *BPleasure*

4. *PBell* Prolog

5. *Music I*

6. *Invit,* mit parasitischem α in 59 (reimendes triplet)

7. *LLerici*

8. mit meist steigendem, partienweise aber, zb. 18—30, fallendem rhythmus: *Guitar*[1]).

β) ungleichmässig steigender bewegung, ein malerisches, leidenschaftliches metrum, seinem charakter nach vom vorigen durchaus verschieden

1 *Death, a dialogue*

2. *VisSea,* dreimal mit α: 65; 106; 158; während nach 135 eine zeile auf *where* reimend verloren gegangen zu sein scheint

[3. u. 4. Mittelbar zählen auch hieher die beiden — sehr schwachen — briefe von Elizabeth Sh, welche den *VC*-band eröffnen.]

b) aus fünfhebern $\frac{a}{5}\frac{a}{5}$, nur jambischer bewegung (*heroic couplets*)

1. *War*

2. bis 7. Übersetzungen von Homer's götterhymnen an Venus (nicht gefeilt), Castor & Pollux, Minerva, Sonne, Mond (hier mit α in 15), Erde (mit α in 9; 16). Bez. der stereotypen endzeile vgl. p. 71 und 149 u. abh.

8. *J&M,* zehnmal mit α, nämlich in 11; 104; 155; 188; 372; 385; 434; 449; 510; 553. Über die zu 211 (*spoke:?*) fehlende reimzeile vgl. p. 138 u. abh.

9. *LettGisb.* Eine reimzeile mangelt hier zu 231 (*shell:?*); α treten sechsmal auf, nämlich 21; 26; 51; 214; 302; 307.

10. *LRev* mit α am schluss

11. *Epips* mit ausschluss des prooms und des *envoi.* Dreizehn reimtriplets: 69; 106; 115; 150; 159; 242; 355; 404; 407; 438; 477; 490; 555.

12. *Ginevra,* die nur zwei unvollständige zeilen (27 u. 180) enthält. α ist dreimal zu finden: 132; 153; 160. Die

---

[1]) Das gedicht *The Dinner Party Anticipated,* eine paraphrase von Horaz *Od.* III 19, hat sich als unecht erwiesen.

zugehörige *Dirge* ist frei gereimt und frei gehoben. — Es gehört ferner eine reihe von fragmentarisch überlieferten werken hieher:

13. *Satire upon Satire*, viele reime fehlen
14. *Fiordisp*
15. *EpipsStud*
16. *FalsVice* aus der IV. note zu *QMab;* hie und da auch vierhebig, und kreuzweise reimend.

c) aus sechshebern: (1) *In Horologium* (lateinische [distichen)

II. ungleichmetrisch

(1) fragment *LHDF*, von auffälliger struktur, insofern es aus freigehobenen, aber regelrecht (paarweise) reimenden versen besteht.

B. Dreizeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

(1) halbchöre *Prom* IV 163 $\frac{aaa}{4-}$, 4 str[ophen]

b) aus 5hebern (*terza rima*)

1. *PAthan.* Das 3. fragment des II. teils weist gegen ende einige reimfehler auf; aber auch der sonst gut ausgearbeitete I. teil schliesst mit einer merkwürdigen lizenz, indem der dichter, anstatt die gruppe yzy mit z abzuschliessen, einen vers y zufügte und den auf diese weise antwortlos stehenden reim z (*fiend*) in seinen neuen II. teil übertrug!

[2. *OWWind*, welche ich nicht als sog. terzinendichtung, sondern, wie bereits entwickelt, als eine reihe von pseudosonetten siebenter variation auffassen möchte]

3. *TowFam*, regelrecht abgeschlossen [*torio*

4. übersetzung der *Matilda*-episode aus Dante's *Purga-*

5. *Triumph*, gut gereimt, obschon als ganzes nicht ausgefeilt. Die formell unvollkommensten stellen sind 133; 279 ff; 495; 544.

6. Von fragmenten zählen hieher *W&N* und

7. vielleicht *Laurel.*

II. ungleichmetrisch

a) aus 1+2 [hebern]

(1) typus der zwischenstrophen Ione's und Panthea's *Prom* IV 30—39 $\substack{aaa\\112}$, nur mit erweiterungen durchgeführt.

b) aus 2+4 $\left(\substack{aaa\\224}\right)$

1. chor der vergangenen stunden *Prom* IV 9—39, 7 str.

2. chor der geister der menschenseele, ebda 83—88; 93—128; 135—158; zus. 22 str.

c) aus 5+6

(1) eine verkürzte spenserstanze $\substack{aaa\\556}$ vereinzelt in *L&C* V 52 als überleitung zu den eingelegten strophen.

C. Vierzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 3hebern

(1) *VC IV* $\substack{abab\\3\text{———}}$, ungleichmässig steigender bew[egung], 5 str. Über die metrische umformung der zweiten vgl. p. 151 f. u. abh.

b) aus 4hebern

α) typus $\substack{abab\\4\text{——}}$

1)1) mit gleichmässig steigender bew.

1. *Irv IV*, 6 str.

2. *Despair VC*, 5 str., deren letzte in rein septenarischen bau verfällt

3. *Sorrow*, 8 str.

4. *Hope*, 6 str.

2)2) mit gleichmässig fallender bew.

(1) *Ghasta*, 50 str.

3)3) mit ungleichmässig steigender bew.

1. mit a∼ *Irv II*, 4 str.

2. mit a∼ *VC XII*, 4 str.

3. mit männlichem a *On REmmet's Grave*, 7 str., von denen Dowden nur die beiden letzten [1]) veröffentlicht hat

---

[1]) Somit erweist sich H. Richter's bemerkung *in zwei strophen*

β) aus reimpaaren (aabb / 4———)

1)1) mit fallender bew.

1. *MenEngl*, 8 str.

2. *MaskAn*, 92 [bei Forman 91] str., von denen neun, nämlich 1; 17; 36; 42; 44; 64—65; 73—74 éinreimig sind. Eine parasitische 5. zeile *β* tritt an in 3; 33; 38; 47; 56; 68; 92 (schlussstrophe), zusammen sieben mal; a in 83. Überflüssigen binnenreim weisen auf 7; 13; 49. Über den charakter der satire bemerkt die witwe Sh: „Das gedicht war für das volk bestimmt und deshalb in volkstümlicherem ton gehalten; einzelne teile kommen uns abgerissen und ungefeilt vor, aber viele strophen sind sein allereigenstes“. [1])

3. *Death II*, 4 str., von denen die zweite unvollendet ist,

4. halbchöre *Hellas* 34—45, und letzter sang der indischen sklavin 110—113, zus. 4 str.

2)2) mit ungleichmässig steigender bew.

1. *VC IX*, 4 str.

2. *IrSong*, 4 str.

3. *Rer*, 16 str.

4. *SensPlant* — in der *Conclusion* tritt gleichmässige bew. ein. Nur dreimal ist ein parasitisches *β* angehängt, und zwar immer an stellen, die einen gewissen abschluss darstellen: I 57 ende der gartenschilderung; I 114 schluss des I. teils; III 21 abschluss der sommerszeit.

c) aus 5 hebern *(Elegiac Stanza)*

1. lied im *WandJew* II, 8 str.

2. *Mutab I*, 4 str. [2])

3. *ToLdCh*, 16 str.

4. *Buona Notte*, italienische version der *GoodNight*, 3 str.

5. *στροφη β′* und gegenstrophe *Oed* II 121—124; 143 bis 146

(p. 112) als irrtümlich. Die biographin fügt zur charakteristik der weise bei, dass ihr melodiöser tonfall an Moore erinnere.

[1]) zb. bei Woodb II 472. Vgl. auch Leigh Hunt's begleitworte: "The Poem, though written purposely in a lax and familiar measure", bei Form III 436. Über die reimbehandlung in dem gedicht möge p. 136[4] u. abh. verglichen werden.

[2]) Bei S 482 ist nur dieses angeführt.

6. *σιϱοφη* mit gegenstrophe *Hellas* 1008—1011; 1012 bis 1015, durchweg mit doppeltem auftakt.

[7. Vielleicht ist auch *PanEcho* (übersetzung aus Moschus II) hieher zu zählen, deren bau dem von drei elegischen stanzen gleichkommt].

8. mit umarmendem reim — eine seltenheit bei Sh — der an drei stellen auftretende orakelspruch im *Oed*.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3

1. *VC XI* $^{ab\sim ab\sim}_{32\;32}$, typus des balladenmetrums, 6 str.

2. halbchöre *Hellas* 94—109, umkehrung des vorigen: $^{a\sim b\,a\sim b}_{2\;32\;3}$, steig. ungl. bew., die einen frischen zug in die verse bringt, 4 str.

b) aus 2 + 5

1. die sapphischen strophen des lateinischen *Epitaphium*, sowie

2. der englischen version desselben. [1])

c) aus 3 + 4

α) schema der septenarischen balladenstrophe $^{abcb}_{4343}$ liegt vielleicht (1) *YPRichards* zu grunde, einem jugendgedicht, welches nach Dowden's angabe [2]) im Harvardms. 21 str. umfasst, deren erste ‚fünfzeilig' — also eine schwellstrophe — ist.

β) Sh's zweireimiges schema $^{abab}_{4343}$

1)1) mit steig. ungl. bew.

1. *EdmEve*, 30 str.

2. partien aus dem *Epithal I* 10—17; 74—81; 91—102; zus. 7 str.

2)2) mit gleichmässiger bew.

1. *VC VIII*, 3 str.

2. *LCrit*, 4 str.

3. '*I fear*' (mit a∼), 2 str.

4. *Recoll*, 19 str.

---

[1]) Siehe hierüber p. 226 u. abh.

[2]) zb. bei Woodb IV 402.

γ) variation $^{abab}_{4—3}$

1. *FadViol,* 3 str., deren erste aus dem p. 68 erklärten grunde mit einem vierheber schliesst.

2. *GoodNight,* 3 str.

δ) sonstige variationen

1. liedskizze *Charles* 5, $^{abab}_{34—}$, ungl. bew., 1 str.

2. *WWand* $^{aaab^*\sim}_{4—3}$ (b* als korn durchgereimt, vgl. p. 131 u. abh.), 3 str.

d) aus 3 + 5

(1) epigramm *ToStella,* übersetzung $^{a\sim b}_{5\;\;3}\,^{a\sim b}_{5\;\;3}$.

B. aus drei taktarten gemischt:

1. '*A widow bird*', *Charles* 5, $^{abab}_{5343}$, also mit septenarischem schlussglied, ein in der literatur überaus selten vertretenes [1]), aber melodiöses gebilde, 2 str.

2. widmungsstrophen zur *QMab,* im tonfall noch melodiöser, aber reimlos $^{abcd}_{5543}$.

D. Fünfzeilig.

I. gleichmetrisch (nicht sehr häufig)

a) aus 2hebern

(1) jagdchor-finale *Oed* II 2 $^{aab^*\sim b\sim a}_{2}$, ungl. steig. rhythmus, 2 str.; zeile 3 der zweiten weist noch schmückenden binnenreim auf.

b) aus 3hebern, system $^{a\sim ba\sim bb}_{3}$, anapäst. bew.

1. geist der stunde *Prom* II 4, 163—5,5. 3 str., von denen die beiden ersten mit einer zusatzzeile $^{R}_{3}$ versehen sind.

2. *L*'*We meet not*', 4 prächtige strophen und der wundersame abgesang einer fünften.

c) aus 4hebern

α) kombination des reimpaars, $^{aabbb}_{4}$, fall. bew.

1. *InvMis,* 13 str.

2. '*When passion's trance*' [2]), 3 str., in 2 gestörte reimordnung aa*a*bb.

---

[1]) Nach S 568f.

[2]) S 548 erwähnt nur dieses.

3. fragment eines furienliedes, 2 str.

β) verkürzungen des schweifreimsystems, $\underset{4\text{———}}{\text{abaab}}$

1. *PBell*, jambisch

2. *ToS&C* (*'Similes'*), trochäisch, 4 str., deren erste auf einen dreitakter ausgeht.

d) aus fünfhebern.

(1) *Prom* IV 519—553, $\underset{5\text{———}}{\text{ababb}}$, 7 str., die unter die sprecher verteilt sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

α) kombination des reimpaars, $\underset{3\text{—}43}{\text{aaabb}}$, dem *poulter's measure* nahe verwandt,

(1) *L'Corpses'*, ungl. steig. bew., 5 str.

β) $\underset{4\text{———}3}{\text{a}\sim\text{ba}\sim\text{bb}}$, anap. bew.

(1) *Liberty*, 4 str., deren letzte eine schwellstrophe darstellt und wohl deswegen in ihrer reimordnung gestört ist $\left[\left(\underset{4\text{————}3}{\text{a}\sim\text{ba}\sim\text{bcc}}\right)\right.$

b) aus 3 + 5

(1) *Lament*, 2 str. des seltenen [1]), aber melodiösen baues $\underset{33553}{\text{aabaB}}$. Die dritte zeile des zweiten bars ist es, die infolge eines mangelnden versfusses die bekannten literarischen fehden [2]) heraufbeschworen hat.

c) aus 3 + 6

(1) *Skylark* $\underset{3\text{——}6}{\text{a}\sim\text{ba}\sim\text{bb}}$, die dreitakter fallend, die alexandriner steigend, 21 str.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) letztes glied der rhapsodie *ToDeath* [3]) $\underset{55443}{\text{abaab}}$, 2 str. Die vorangehenden 36 verse weisen freien bau auf.

E. Sechszeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4 hebern

α) (1) schweinechor *Oed* II 1, 115—120; 125—130 u.

---

[1]) Nach S 578.

[2]) Vgl. p. 84 und 152 u. abh.

[3]) Forman: *Death Vanquished.*

137—142, 3 str. des baues $\frac{ab\text{-}ab\text{-}ab\text{-}}{4}$, fall. bew. Die antistrophe schliesst fälschlich mit cc.

β) Das gewöhnlichste sechszeilige gleichmetrische system ist $\frac{ababcc}{4}$, das sowohl durchaus männlich, als durchaus weiblich, als auch gemischt reimend auftritt.

1)1) männlich reimend

1. *ToMWGodwin*, 6 str.

2. zauberlied im *DemW*, 5 str.

3. *MarDream*, 23 str., von denen mehrere volkstümliche erweiterungen aufweisen. Parasitisches *γ* tritt an in bar 6; 9 bis 12; 22—23, zusammen sieben mal. In str. 13 ist sogar ein reimpaar *δδ* angefügt, veranlasst durch die erweiterung der vorausgehenden gesätze.

4. *ConstRose*, 2 str., schlusszeile unvollständig

5. *Proserp*, 2 str.

6. *DirgeYear*, 4 str. — Gleicher oder ähnlicher bau liegt in drei einstrophigen gedichtchen, bez. fragmenten vor, nämlich

7. *OnFG*

8. *To-morrow*

9. *Italy*. — Dasselbe schema mit ungl. steig. bew. in

10. *OnDeathEccl*, 5 str.

11. *Music* II, 4 str., deren letzte unfertig.

2)2) weiblich gereimt

1. *ToSoph*, fall. rhythm., 4 str.

2. Luftstimme *Prom* II 5, 48—71, 4 str.

γ) schweifreimtypus $\frac{abc,\,abc}{4}$ im

(1) epigramm *KissHel*.

b) aus 5 hebern

α) der obige typus $\frac{ababcc}{5}$

1. *Mar*, 28 z.t. unvollendete str.

2. *HApollo*, 6 str. Die dritte zeile der ersten ist nur 4 hebig, weil wahrscheinlich ein epitheton zu *sky* einzusetzen vergessen wurde.

3. *Evening*, 4 str.

β) eine gleichmetr. schweifreimstrophe $\frac{aab,\,ccb}{5}$ im

(1) chor *Oed* II 1, 115—120; 125—130; 137—142; zus. 3 str.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3, gebräuchlichste form der schweifreimstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab ccb}}{\text{223223}}$

1. *VCat,* 5 str.

2. vereinzelt im *Epithal 1*

3. *SistRosa,* mit zahlreichen erweiterungen, 18 str.

4. *Cloud,* 19 str.

5. *Arethusa,* 15 str., in fünf abschnitte geteilt, deren jeder 18 zeilen (= 3 str.) umfasst.[1])

b) aus 2 + 4.

1. *ToMary II,* schweifreimstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a\~{}a\~{}b\~{} ccb\~{}}}{\text{2 2 4 224}}$, schweifreim auf *Mary;* doch ist in den schweifzeilen noch ein binnenreim *on : gone* versteckt.

2. *TimeLp,* eine seltene, melodiöse strophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aBabbB}}{\text{424—2}}$, 3 str.

c) aus 2 + 5

(1) epigramm *Spirit of Plato* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccb}}{\text{552552}}$, reiner schweifreimtypus.

d) aus 3 + 4

α) nach der formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcc}}{\text{434344}}$.

1. *Rarely,* 8 str. mit fall. bew.

2. schlusschor *Hellas* 1060, 7 str. steig. bew.

β) nach der gering variierten formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcc}}{\text{4—344}}$.

(1) *ToHarr II,* 5 str.

e) aus 3 + 5

(1) *Solitary* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abbaab}}{\text{5——3}}$, 3 str.

f) aus 4 + 5

1. *Moon* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcc}}{\text{4545—}}$, 2 str., deren zweite nur begonnen

2. *Δακρυσι* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcc}}{\text{4——5}}$, 6 str.

[3. die mondstrophen aus *Prom* IV werden weiter unten erwähnung finden.]

---

[1]) Das nette gedichtchen *To the Queen of my Heart* ist seither als unecht erwiesen worden.

g) aus 5 + 6, nach drei verschiedenen typen:

α) schweifreimsystem $^{aabccb}_{556556}$ (1) gesang der erde *Prom* IV 319—502, zus. 17 (16 + 1) str.

β) $^{ababcc}_{5——6}$ (1) lyrisch-episches gedicht *Z&K*, noch nicht veröffentlicht.

γ) ähnlich, mit dem alexandriner in der mitte, $^{ababcc}_{5——655}$ (1) *SumEvCh*, 5 str.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 3: (1) *ToJane* (früher als *An Ariette for Music* nur drei strophen umfassend), $^{a\sim b\sim c}_{2\ 3\ 1}$, $^{a\sim b\sim c}_{2\ 3\ 1}$; variation der schweifreimform von sehr melodischem klang, 4 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) gesang des mondes *Prom* IV 325, wie bereits erläutert, ein schweifreimsystem mit angehängtem zweihebigem verschen, $^{aabccb}_{445445}$, $^{b}_{2}$, 7 str.

c) aus 3, 4 + 5: (1) solo der indischen sklavin *Hellas* 8—13; 21—26, $^{ababcc}_{3——45}$, 2 str.

F. Siebenzeilig.

I. gleichmetrisch, nur aus 4 taktigen versen

1)1) mit anapäst. beweg. (1) *Icicle* $^{a\sim ba\sim bbcc}_{4——}$, reimordnung des *Rhyme Royal*, 5 str.

2)2) mit gleichm. steig. bewegung (1) *SongTasso* $^{aabb,\ ccc}_{4——}$, 3 str., unausgearbeitet.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *Mutab II* $^{abab}_{3232}$, $^{ccc}_{332}$, 3 melodische str.

b) aus 2 + 4

1. lied der zauberin *UnfDr* 1 $^{abab,ccc}_{4——224}$, ungl. bew., 2 str.

2. *Night* $^{ababccb}_{424——2}$ (anlehnung an die schweifreimform), fall. ungl. bew. (selten vertreten!)

c) aus 3 + 4

1. *OSpan* $^{\text{a*bab,ccc}}_{\text{3 434———}}$ ungl. steig. bew., wobei a gern ohne auftakt, und die erste zeile immer aus markigen wiederholungen des gleichen wortes besteht, wodurch ein refrainartiger eindruck erzielt wird; 5 (oder 6) str., «beaux couplets sur un rhythme âpre et vainqueur». H. Richter charakterisiert das schema dieser ode als „eine gewaltige kunststrophe“ [1]): ich fürchte, dass hier eine verwechslung mit der *OLib* vorliegt.

2. Eine form $^{\text{abab,cbc}}_{\text{4——343}}$ fall. bew. liegt den 3 str. von *Love'sRose* zu grunde. Der zweite bar weist im abgesang anstatt b einen reim a auf; der dritte ist abweichend gereimt und gehoben.

B. aus drei taktarten gemischt, nämlich aus 2, 3 + 4

α) nach der formel $^{\text{ab~ab~,ccc}}_{\text{3——— 224}}$: (1) zwei chorstrophen *Hellas* 1—7; 14—20. Das gebilde ist ungleichrhythmisch, indem die zweitakter fallen, die andern verse steigen.

β) die interessante strophe $^{\text{abcc,aab}}_{\text{(3)322 443}}$ liegt zwei nahe verwandten stimmungsvollen gedichten zu grunde, den

1. *L'The cold Earth'*, 4 str., und den

2. *L'That time'*, 2 str. Das letztere ist in seiner form offenbar dem ersteren, nicht sehr viel früheren liede angeglichen; der einzige unterschied zeigt sich in der ersten zeile, welche in *L'That time'* 4 (statt 3) hebungen aufweist. — Zwei kleine unregelmässigkeiten sind noch zu notieren. In der letzten strophe des ersten gedichtes ist die anfangszeile viertaktig, sie reimt mit ihrem zusatz *beloved* nicht auf zeile 5 und 6 (*lie* : *sky*). Im zweiten lied sehen wir die augenfällige dittographie

And stare aghast
At the spectres wailing, pale and ghast

immer und immer wieder abgedruckt. Nun lehrt aber nicht nur der zweite stollen des gleichen gedichts, dass ein reim auf *child : beguiled* benötigt wird, sondern ein blick auf die gleichgebaute nr. 1 macht dies zur unumstösslichen gewissheit.

---

[1]) p. 442.

Ich bezweifle keinen moment, dass Sh *pale and wild* als epitheta zu *spectres* setzte oder doch setzen wollte, scheute er doch vor verwässerungen des ausdrucks nie zurück, wenn sie ihm das metrum kurieren halfen![1])

G. Achtzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 2hebern: (1) narrenstrophe *Charles* 2, 371, deren überlieferte anordnung unvorteilhaft, ja irreführend ist und nach ihrer formel $\frac{\text{AaBC,BaCa}}{2}$ (ungl. steig. bew.) wie folgt korrigiert werden sollte:

In one brainless skull,
When the whitethorn is full,
Shall sail round the world,
And come back again: etc.

b) aus 3hebern

1. *Dirge* mit der gleich zu erwähnenden reimfolge $\frac{\text{ababcccb}}{3}$, 1 str.[2]).

2. *IndSer,* gleichm. bew. aber mit doppeltem auftakt. Das schema $\frac{\text{abcb,adcd}}{3}$ erleidet einige ausnahmen, insofern in bar 2 der schluss *ed* reimt[3]), und in bar 3 die fünfte und siebente zeile viertaktig sind: der dichter verfällt in die septenarische bewegung der balladenstrophe. — Noch eine bemerkung: S 478 bringt unser system mit der durch verdopplung der reimenden langzeile gewonnenen strophe abcb,defe zusammen: wie mich bedünken will, nicht ganz berechtigt.

c) aus 4hebern

α) die strophe von Scott's ballade *Helvellyn* $\frac{a\sim ba\sim b,c\sim c\sim c\sim b}{4}$ ungl. steig. bew.

1. *Irv V,* 2 str.
2. *Irv VI,* 3 str.

---

[1]) Vgl. den fall p. 151 u. abh.

[2]) Keineswegs so fragmentarisch wie Swinburne p. 204 meint.

[3]) Sodass hier c und e als waisen stehen würden, was ich für unmöglich halte. Ich neige aus diesem grunde sehr zu Allingham's emendation *And the champak odours pine.*

3. *VC III*, 5 str., deren dritter ein c∼reim fehlt, sodass dieselbe nur 7 zeilig ist.

4. *VC XIII*, 3 str., deren letzte unvollständig.

β) schweifreimtypus $^{\text{aaab,cccb}}_{4}$ (1) *Rem*, 3 str. Zeile 1, 4 hat nur 3 statt 4 hebungen; ausserdem s. p. 76 u. 78 u. abh.

γ) das einfache system $^{\text{abab,cdcd}}_{4}$ erscheint in *StBracknell.*

d) aus 5 hebern

α) ottava rima $^{\text{ababab,cc}}_{5}$

1. Zweistrophige einlage in *R&H* 764.
2. *Medusa*, 5 str.[1])
3. *HMerc*, 97 str.[2])
4. *Witch*, samt deren widmung an Mary, 78 + 6 = 84 str.
5. *Allegory*, 2 str., deren erstere an sechster stelle einer zeile b ermangelt [3])
6. *Quest*, 5 str.
7. *Zucca*, 11 z.t. unfertige str.
8. epigramm *Circumstance*, 1 str.

β) der oktave sehr nahe stehendes system $^{\text{ababcbcc}}_{5}$: (1) *Otho*, 5 str., von denen zwei unvollendet

γ) aus dem schweifreim erwachsen, $^{\text{aabccb,dd}}_{5}$: (1) weihespruch *Prom* IV 554, 3 str., deren letzte noch das anhängsel eines alexandriners aufweist.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3

α) in regelmässigem wechsel

1. *'One Word'*, $^{\text{ab}\sim\text{ab}\sim,\text{cd}\sim\text{cd}\sim}_{32\ 32\ 32\ 32}$, ungl. steig. bew., 2 str.
2. eine vereinzelte chorstrophe *Hellas* 1023.
3. *L'When the lamp'* $^{\text{a}\sim\text{ba}\sim\text{b,c}\sim\text{dc}\sim\text{d}}_{2\ 32\ 3\ 2\ 32\ 3}$, also das system von nr. 1, aber mit umgestellter taktfolge [4]); 4 str.

---

[1]) deren letzte nicht so stark verderbt ist wie Swinburne p. 204 klagt.

[2]) Auch in der seither als unecht nachgewiesenen übersetzung von Bronzino's *Magic Horse*, 6 str.

[3]) Vgl. hierüber p. 150[1] u. abh.

[4]) U. a. ist eben dies ein nicht zu unterschätzender vorteil unserer

β) reimpaarform $\underset{\text{3———2}}{\text{aabbccdd}}$ (1) *L'Far'*, 2 str., deren letzte um ein reimpaar verkürzt erscheint.

b) aus 2 + 4

1. *TwoSpir*, $\underset{\text{4—2 4—2}}{\text{abac*,babc*}}$ (aus dem schweifreim hervorgegangen), 6 str. mit ungleicher — nur im ersten bar gleichmässiger — bewegung. Zwei mangelhafte stellen sind hier zu notieren: 1,6 *(beams)* weist keinen reim *a* auf; 6,5 trägt fünf hebungen anstatt vier.

2. Geisterstimmen *Prom* IV 1—8; 40—55; $\underset{\text{2——42—}}{\text{abcadcbD}}$, 2 str.

c) aus 2 + 5: (1) *FArab*, 2 str., nicht leicht befriedigend zu skandieren, am besten vielleicht mit zugrundlegung ungl. bew. nach der formel $\underset{\text{5252 5252}}{\text{abcb,adcd}}$, wodurch sich nur 1,3 als unregelmässiger vierheber ergibt.

d) aus 3 + 4, aus dem balladenmetrum hervorgegangen (häufiger typus)

1. lied *WandJew* IV $\underset{\text{34343433}}{\text{abab,cdcd}}$ fall. bew., 1 str.

2. *ToMed* $\underset{\text{3 43 4 3 43 4}}{\text{a~ba~b,c~dc~d}}$ fall. bew., mit häufig hinzutretendem auftakt (doppelt in zeile 1 und 5), 3 str.

3. *LovPhil*[1]) $\underset{\text{4—3 4—3}}{\text{abab,cdcd}}$ fall. bew., 2 str.

4. volkslied *Cenci* V 3, schwierig zu skandieren, am besten nach der *poulter's measure*-variation $\underset{\text{3334 33 43}}{\text{aabb,cc,dd}}$, 2 str.

5. *ToWillSh I* $\underset{\text{4343 4—}}{\text{abab,ccdd}}$, bewegung je nach dem inhalt wechselnd[2]), 6 str. Ungenauigkeiten laufen unter in bar 5, wo in angleichung an den zweiten stollen auch die zeilen b des ersten vierhebig gemacht sind. Der vers 2,8 hingegen ist mit kräftiger taktumstellung regelrecht zu lesen.[3]) Schwellstrophen sind die beiden letzten: bar 5 hat *δ* an neunter stelle, bar 6 desgl. und obendrein ein überschüssiges reimpaar

---

methode der schematischen strophendarstellung, dass sie die verwandtschaft einzelner gedichtformen in helle beleuchtung rückt und damit für ästhetische studien das wichtigste material liefert.

[1]) Dies gedichtchen ist S 533 citiert. Der dortselbst gebrachte unklare zusatz „mit willkürlichen reimen" bezieht sich nur auf das geschlecht der reime.

[2]) Siehe p. 86 u. abh.

[3]) Siehe p. 61 u. abh.

α an vierter und fünfter stelle, sodass diese — abschliessende — strophe zu einer elfzeiligen angewachsen ist.

e) aus 3 + 5: (1) erweiterte schweifreimstrophe *Prom* IV 495.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) *Epithal II* hauptform $\substack{\text{abab,CCCR}^1\\ 4—3\ 4—2}$ fall. bew., wozu ein stereotyper chorrefrain $\substack{\text{EER}^2\\ 4\,4\,2}$ tritt. In bar 1 ist $R^1 = b$, in bar 3 $R^2 = b$, in letzterem falle wohl unabsichtlich.

b) aus 3, 4 + 5

α) Ein interessantes zwittersystem mit der reimfolge der oktave und der hebungsfolge der schweifreimstrophe $\substack{\text{ababab,cc}\\ 553553\ 45}$ begegnet uns in dem wundervollen gedicht *ToEdwWill*, 7 str.

β) $\substack{\text{ababccdd}\\ 5———43}$ (beachte den lyrischen abgesang!) *Death I*, 2 str.

γ) Ein ganz seltsames, ungleichrhythmisches und überhaupt schwer definierbares gebilde sind die *LNapoleon* $\substack{\text{abba,bbcc}\\ 4343\ 4455}$; wo die dreiheber ungl. steigen, die vierheber ungl. fallen, die fünfheber gleichm. steigen. Es fällt ferner auf, dass sämtliche 5 str. des gedichtes die gleichen reime beibehalten: eine störung in diesem von Sh höchst selten gewagten kunststück bringt nur die überlieferte lesart von 2, 1 u. 2 hervor, welche doch wohl in umgekehrter reihenfolge lauten sollen

How! what spark is alive on thy hearth?
Is not thy quick heart cold?

Denn es erscheint mir undenkbar, dass Sh sein gewissenhaft durchgeführtes reimspiel durch zwei abweichende verse wieder zu nichte gemacht hätte.

— Mangels genauerer angabe blieb im verzeichnis der 8zeiligen formen ein gedicht *Eyes* (zweiter redaktion) unerwähnt, welches nach Dowden's beschreibung [1]) im *Esdaile*-ms. ‚4 str. von je 8 zeilen' umfasst.

---

[1]) zb. bei Woodb IV 402.

H. Neunzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

1. *ToWillSh II* $\underset{4}{\underline{\mathrm{abababccc}}}$ (erweiterung der oktave), 2 str., deren letztere mit unvollendetem schlussvers. Das fragment *ToWillSh III* könnte der entwurf zu einer weiteren strophe des gleichen gedichtes sein.

2. *OHeaven* $\underset{4}{\underline{\mathrm{aa,bcbc,ddd}}}$ gleichm. fall. bew., 6 str., "verse that flows swiftly in three crystal streams" [1]).

3. *TrCon(Irv I)*[2]) $\underset{4}{\underline{\mathrm{abaab,c{\sim}dc{\sim}d}}}$ mit charakteristischer ungl. steig. bew., 2 str., ungenau in 4 glieder zerspalten, deren erstes und drittes 5zeilig, deren zweites und viertes 4zeilig sind. Hiezu von einem dritten bar die anfangszeile.

b) aus 5hebern: (1) abgekürzte canzonenform $\underset{5}{\underline{\mathrm{abcbaccdd}}}$, genau nach der vorlage gearbeitet, übersetzung von Dante's *Conv[ito]* I 5 "*Canzone, i' credo che saranno radi*"; auch als proöm zum *Epips* gezogen.

c) aus septenaren: (1) Fünfter und sechster geist *Prom* I 763—779 $\underset{7}{\underline{\mathrm{a{\sim}b{\sim}a{\sim}b{\sim},c{\sim}d{\sim}c{\sim}d{\sim}d{\sim}}}}$ (seltsames schema). Die antistrophe des sechsten geistes 772 weist mehrere sechshebige verse auf, reimt männlich und entbehrt des schlussverses d.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 4: (1) *στϱοφη β'* mit gegenstrophe, der bremse *Oed* I 230 u. 251 $\underset{2\text{———}4\,4\,2\;2\;4\;\;2}{\underline{\mathrm{e^{*}{\sim}fe{\sim}f,ggh^{*}i{\sim}i{\sim},A}}}$, wobei die mit * bezeichneten verse verstärkenden binnenreim aufweisen und A den refrainvers der *στϱοφη α'* darstellt.

b) aus 2 + 5: (1) geisterlied *Down, down!* Prom II 3, 54 $\underset{2\text{———}5\,2}{\underline{\mathrm{aRabbccdR}}}$, 5 str. Die drittletzte zeile erscheint in den beiden ersten gesätzen dreimal gehoben. Der refrain der schlusszeile ist durch $\underset{2}{\mathrm{d}}$ verdrängt.

---

[1]) Todhunter p. 186.

[2]) S. p. 134f. u. abh.

c) aus 3 + 4:

1. *Exhort* $\underset{4\text{———}3}{\text{abab,cddcc}}$ fall. bew., 3 str. Beachte die durch verkürzung des schlussverses erzielte neckische wirkung.

2. *BigotVict* $\underset{4\text{—}3\ 43344}{\text{abab,bccdd}}$ ungl. steig. bew., 4 str.

d) aus 4 + 6: (1) *StDejN* $\underset{4\text{———}6}{\text{ababbcbcc}}$, eine hübsche variation der spenserstanze, 5 str.

e) aus 5 + 6

α) Die echte Spenserstanze begegnet, wie vorne berichtet, in

1. *H&L*, zwei gesänge, noch nicht veröffentlicht

2. *OnLeavingLW*, 4 str., deren zweite als schluss einen *heroic* enthält

3. epos *L&C*. Von den metrischen unregelmässigkeiten dieses werkes haben wir bereits sämtliche fälle kommentiert, in welchen Sh entweder gegen die vom schema geforderte taktzahl [1]) oder gegen die güte der reime [2]) gesündigt hat. Hier wäre noch anzufügen, dass str. IX 15 in der ersten (*L&C*) fassung infolge eines reimversehens zu einer 10 zeiligen angewachsen war; der dichter ist sich dieses umstands bewusst geworden und suchte bei der revision für die *Revolt of Islam* regelmässigkeit herzustellen, wobei er — höchst charakteristisch für ihn — in einen neuen fehler verfiel: in der nun erhaltenen stanze weisen z. 4 und 5 keinen reim auf, wie ihn die spenserstanze fordert.[3])

4. *Adon*, 55 str.

5. fragment *Dream*.

β) ähnlich, mit veränderter reimstellung $\underset{5\text{———}6}{\text{abab,cdcdd}}$ in den aufeinander folgenden gedichten der *Nich*-sammlung:

1. *Epithal I*, 6 str.

2. *DespairNich*, 4 str.

3. *FrgNich*, 4 str., von denen die letzte unvollendet.

---

[1]) p. 70, 72 u. 85 u. abh.

[2]) p. 130, 135, 139 u. 140 u. abh.

[3]) Vgl. hierüber Form II 94.

B. aus drei taktarten gemischt (1) *MagnLady* $\substack{\text{abacbdbcd}\\ 433434—1}$ nach Schipper[1]) ein eigentümliches gebilde; 5 str.

C. aus vier taktarten gemischt (1) *Moonbeam*, des melodischen baues $\substack{\text{abab,ccddd}\\ 4343\ 33226}$, 3 str. Im ersten bar ist an vierter stelle noch $\substack{\text{a}\\ 4}$ zugefügt.

I. Zehnzeilig.

I. gleichmetrisch nur (1) *RepNAm* $\substack{\text{abab,cccbdd}\\ 4\text{——————}}$ fall. bew., 5 oder vielmehr, nach Dowden's bericht[2]), 6 str.

II. ungleichmetrisch, aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) Erste variation des Oceanidenstrophensystems *Prom* I 220—230: 231—239, $\substack{\text{ababc,ddc,ee}\\ 4\text{——}3\ 2\ 2\ 3\ 4\ 4}$; 2 str.

b) aus 3, 5 + 6: (1) *Time* $\substack{\text{abab, cddecc}\\ 5\text{———}6\ 5\ 3\ 3}$, eine einzige, merkwürdige str., gleichsam eine verkürzte spenserstanze mit zufügung eines sich verjüngenden abgesangs, in welchem mir aber die waise $\substack{\text{e}\\ 5}$ verdächtig vorkommt. Ich für meinen teil bin überzeugt, dass hier beabsichtigter binnenreim *calm : storm* vorliegt; der vers wäre demnach in $\substack{\text{e}+\text{e}\\ 2\ \ 3}$ zu zerspalten und das gefüge unter die elfzeiligen zu stellen.

c) aus 4, 5 + 6: (1) fluch *Prom* I 262—313, $\substack{\text{abab,ccdd,ee}\\ 5\text{———}4\text{———}5\ 6}$; anlehnung an die spenserstanze, 5 str.

K. Elfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) fragment *I would not be a king* $\substack{\text{abab, cdcd cee}\\ 4\ 3\ 4\ 3\ 4\ 4\ 3\ 4\ 3\ 4\ 4}$

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) halbchöre *Hellas* strophe und gegen-

---

[1]) S 749, daselbst ist die letzte zeile des systems irrtümlich als D bezeichnet.

[2]) Eines der *Esdaile*-mss. enthält nämlich eine weitere strophe, vgl. Woodb IV 436.

strophe 648 u. 660, $\substack{\text{aa, bbb, ccc ddc}\\ \text{44 224* 224* 342}}$, die mit * versehenen viertakter durchaus anapästischer bewegung.

b) aus 4, 5 + 6: (1) hauptform von *ConstSing* $\substack{\text{abab, cdcedee}\\ \text{5——4——56}}$, 3 str., deren erste in den beiden anfangszeilen nur 4 statt 5 hebungen aufweist.

C. aus vier taktarten gemischt: (1) *Madrigal*[1]) an Emilia Viviani. Sein bau $\substack{\text{abbab, cddcd, a}\\ \text{54533 53253 5}}$ enthält zwei in ihrer reimordnung (nicht in ihrer hebungsfolge) symmetrische stollen und einen einzeiligen schluss. Die sechste zeile beginnt, bei wegfallendem auftakt, mit hebung: ein umstand, von dem Swinburne als einer ganz vereinzelten erscheinung spricht[2]), sodass man kaum weiss, ob man Swinburne hier ernst nehmen soll.

(2) über *Time* s. oben.

L. Zwölfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

1. *Past*, in zwei str. mit reimendem endzeilenpaar gedruckt, ist als einzige zwölfzeilige strophe des baues $\substack{\text{aabbcd; eeffcd}\\ \text{4————3}}$ aufzufassen, und zwar deswegen, weil der schlussvers abweichende hebungszahl aufweist.

2. Das dreistrophige gedicht *HPan* enthält einige unregelmässigkeiten, die wir z. t. vorne[3]) kurz genannt haben. Zur not liesse sich auch der erste bar nach dem schema der andern als $\substack{\text{a~ba~bR~; cdcdeeR~}\\ \text{3————443}}$ skandieren. Eine weitere abweichung besteht darin, dass im 3. bar die auf c und d reimenden zeilen viertaktig sind. Die von S 599 gegebene formel ist durchaus ungenügend, da sie höchstens der struktur der ersten strophe entspricht.

b) aus 4 + 5: (1) chorstrophe β' mit gegenstrophe *Oed* I 37 und 55, $\substack{\text{aa, bbccdede, ff}\\ \text{44 5————}}$

---

[1]) Diese passende bezeichnung nach Forman. Woodberry stellt das gedicht unter die fragmente [?].

[2]) l. c., p. 229 note.

[3]) p. 68 u. abh.; auch Mayor, l. c., p. 252.

c) aus 5 + 6: (1) *TaleSoc* abbb,accdcdee / 5———6, nachbildung der spenserstanze, 10 str. [1])

B. aus drei taktarten gemischt, in der (1) *HlntB* abba,accb,ddee / 5——6445 4—5, 7 str.

M. Dreizehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5 hebern

1. *Conv*, übersetzung der Dante'schen canzone, aba,bac,cdeedff / 5———, 4 str. (die fünfte, abgekürzte, wurde bereits besprochen).

2. Envoi zum *Epips* 592 abc,bac,b,daddee / 5———, offenbar eine nachbildung der eben erwähnten form.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe der bremse *Oed* I 220 u. 240, AbbaA,ccaddaAa / 2———32——— ungl. steig. bew.

b) aus 3 + 5: (1) Die 3 strophen *β'* der *ONaples* aabcd~d~bc,acdbC / 3———533, wobei der reim c = f der strophen *α'* und insbes. $C = F^2$ derselben. Letzterer umstand ist von bedeutung, weil er uns eine merkwürdige lizenz im bau der epantistrophe verstehen hilft: dieselbe schliesst nämlich, sicherlich infolge eines versehens, auf die beiden refrainverse der *α'*-strophen, ihr abgesang lautet adbcC / 33554. In der antistrophe sind die reime des abgesangs geringfügig umgestellt: acbdC.

B. aus drei taktarten gemischt: (1) Asia's lied *Prom* II 5, 72 aabbcc, ddeefff / 445445 4——56 (f f / 3 3). Über die struktur dieser 3 strophen, über die anwendung des schmückenden binnenreims in der letzten zeile usw. ist bereits an verschiedenen stellen eingehend gehandelt worden. Es erübrigt nur noch éines hinzuzufügen, und zwar über den erwähnten binnenreim. Da ein solcher naturgemäss versteckt liegt, so konnte er vom dichter selbst beim bau entsprechender gesätze

---

[1]) Forman druckt nach Rossetti 7 str.; allein Dowden kennt ein revidiertes *Esdaile*-ms., welches die erweiterung von 10 str. und überdies kostbare verbesserungen aufweist (zb. zeile 3, 5 *grieve* statt *feel*, wozu p. 139 u. abh. zu vergleichen), s. bei Woodb IV 436.

übersehen werden, was Sh éinmal in 2, 12 passiert ist (97 *earth* im verhältnis zu 84 *profound* und 110 *sea*).

C. aus vier taktarten gemischt: (1) strophe β' der oceaniden *Prom* I 314—325 und gegenstrophe 326—337: $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab; cdc}\gamma\text{d; eee,c}}{4\text{————————}2\ \ 223\ 5}$. Die *στϱοφη* weist an zehnter versstelle statt e den aushilfsreim c auf (*stretching on high*). Vgl. auch p. 137 f. u. 179 u. abh.

N. Vierzehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5 hebern.

Hieher gehören die 25 sonette und sonettenfragmente Sh's, welche oben aufgezählt worden sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) *στϱοφη α'* samt gegenstrophe, *ONaples* 52, 77 u. 102 $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababb, cdcdd, ee}F^1F^2}{5\text{———}3\ 5\text{———}3\ 5\text{———}3}$. Auch hier ist von zwei ungenauigkeiten zu berichten: die schlusszeile ist vierhebig in der epantistrophe, ebenso die zehnte zeile der antistrophe (86 der hergebrachten zählung). Dass nun im letzteren falle das die unregelmässigkeit veranlassende *Aghast* gestrichen werden sollte, sanktioniert Zupitza's beobachtung [2]), dass in der urschrift die zeile mit *She* (*S* als majuskel) begonnen habe und das wort *Aghast* später zugefügt wurde. Es lässt sich hier wieder so recht deutlich bemerken, wie der dichter — zum teil wahrscheinlich infolge seiner unklaren bezeichnungen der einzelnen gebilde, namentlich aber weil er bei der revision dem metrum keine aufmerksamkeit mehr schenkte [3]) — in seinem schema irre geworden ist. Beachtenswert ist, dass auch in der epode α' die zehnte zeile *(The isle-sustaining Ocean-flood)* vier- statt dreihebig ist. Das schema fordert nun aber den dreiheber gebieterisch, denn diese schlusszeile des zweiten stollens musste der schlusszeile des ersten stollens (welche ausnahmslos dreihebig ist) entsprechen; auch erscheint die form dreimal (in der antiepode α', in der

---

[1]) Vgl. p. 138 u. abh.
[2]) *Archiv* XCIV, p. 19.
[3]) Vgl. p. 185² u. abh.

strophe α' und epantistrophe α') vollkommen gewahrt. Man kann sich deutlich vorstellen, wie der dichter — falls er, im begriff *aghast* zuzusetzen, die form überhaupt befragte — als formelles muster sich (aus äusserlichen gründen) gerade die epode α' vor augen hielt und auf solche weise dazu kam, den dort begangenen fehler hieher zu übertragen.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 4: (1) *Autumn*, eine malerische, aber verwickelte strophe, die infolge anderer anordnung in den ausgaben weniger zeilen umfasst. Ihr bau entspricht der formel $\underset{2\text{———}1\;221}{a\sim a\sim b\sim b\sim C^1,ddb\sim}$; $\underset{2\text{———}4}{EeeC^2C^3c}$ [1]), 2 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) *στϱοφη β'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 528 u. 564 $\underset{4\text{———}2\,5}{aaab\sim b\sim ccdd,eeed.e}$

c) aus 3, 4 + 5: (1) drei chorstrophen *Hellas* 197; 211 u. 225 $\underset{4\text{——}33533533\,54}{abab,ccdeed,ffgg}$, ungleichrhythmisch, insofern die vierheber inmitten der jambischen bewegung fallen. Vers 214 ist fälschlich dreihebig.

d) aus 4, 5 + 6: (1) hymneneinlage *L&C* V 52 $\underset{5\text{———}}{aab\sim ccb\sim}$, $\underset{4\text{——}55\,6}{cdedef,fgg}$, 6 str., ungleichrhythmisch, indem die viertakter fallen.

O. Fünfzehnzeilig.

II. nur ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 1 + 2: (1) Hieher ziehen wir mit S 517 die *Fug*, deren organische anordnung 3 str. zu je 15 zeilen aufweist, nach der schweifreimform $\underset{2\text{———}1\;2\text{———}1\;2\text{———}1}{a\sim a\sim b\sim b\sim c,d\sim d\sim e\sim e\sim c,f\sim f\sim g\sim g\sim c}$ ungl. steig. bew.

b) aus 2 + 4: (1) Erster und dritter geist des menschlichen gemütes *Prom* I 694 u. 723, $\underset{4\text{———}22\,4\text{—}}{aaabbbccc,ddeeff}$, 2 str. Die beiden sänge des zweiten und vierten geistes sind schwellstrophen desselben baues mit schliessendem $\underset{4}{\varphi}$.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) In der „wuchtigen“ [2]), nicht weniger als neunzehn-(19)mal wiederkehrenden strophe der *OLib.* Das schema

---

[1]) Die bei S 608 aufgestellte formel ist ungenau.

[2]) So H. Richter, p. 447.

ihres baues $\frac{\text{abab,cddd,cecedee}}{5\text{——}446\ 5\text{——}6}$ (vierheber gern ohne auftakt) fasst Schipper[1]) als verdoppelnde nachbildung der spenserstanze auf. Einen ästhetischen kommentar gibt Todhunter mit den worten: "The verse soars on in its majestic eagle-flight, scarcely stooping or faltering once in the whole course of the nineteen great stanzas".[2]) "There is in the versification of this ode something of the stanzas of *Childe Harold* . . . There is in this poem more of that great quality of Byron's Spenserian stanza — sustained majesty, than is usually to be found in Sh's poetry"[3]).

P. Siebzehnzeilig.

(I) Ein gleichmetrisches versgefüge aus 4hebern liegt vor (1) in der *στροφη β' Prom* II 2, 24 $\frac{\text{abacbd,dceefg,ffghh}}{4\text{——————}}$.

Q. Achtzehnzeilig.

(I) Hierher zählen die gleichmetrischen chorstrophen *Hellas* 46 u. 76, (dazu eine gekürzte *μεσῳδος* verwandten baues) $\frac{\text{aab\textasciitilde cb\textasciitilde c,dddefef,ggghh}}{4\text{——————}}$ fall. bew.

R. Neunzehnzeilig.

(II) Ein ungleichmetrisches gebilde sind die zwei kunstvollen strophen *Oed* II 2, *στροφη* der priester v. 1, *ἀντιστροφη* der *Liberty* erst v. 84, $\frac{\text{aabbcc,ddeefgfghhiii}}{4\text{——}25\text{——}445\text{——}445\text{—}}$, ungleichrhythmisch insofern die fünfheber steigender, die vierheber fallender bewegung sind.

S. Zweiundzwanzigzeilig.

(II) ungleichmetrisch: (1) Epode *α'* mit antiepode *ONaples* $\frac{\text{ababb,cdcdd;e\textasciitilde fe\textasciitilde e\textasciitilde ffgbhfgg}}{5\text{——}35\text{—}35\text{——}45545\text{—}}$. Dass ein so verwickeltes system ganz ohne versehen durchgeführt würde, ist kaum zu erwarten. Zeile 10 der epode ist, wie erwähnt, vier- statt dreihebig,

---

[1]) S 791. Daselbst unterläuft in der aufgeführten formel das versehen, dass die schlussverse mit ff bezeichnet sind.

[2]) p. 189.

[3]) p. 192.

während der 15. vers der antiepode *Of the white Alps, desolating* und ebenso der 19. *Their dull and savage lust* je einer hebung ermangeln.

T. Dreiundzwanzigzeilig.

(I) gleichmetrisch: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des I. halbchors *Prom* II 2,1 u. 41, $\underset{4}{\text{abbb,acbddcb,eefgffhhgii}}$.[1])

U. Vierundzwanzigzeilig.

(II) (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 495 u. 539. Die organischen teile des systems haben wir bereits auseinandergesetzt; die formel heisst $\underset{4\ 4\ \ \ 2\ 34}{\text{a aa,bbcc,dde\textasciitilde f\textasciitilde e\textasciitilde f\textasciitilde gghghik,Rikk}}$. Über die ungenauigkeit in der

$\underset{2\ 2}{\text{a a}}$

gegenstrophe haben wir ebenfalls[2]) berichtet.

V. Einunddreissigzeilig.

(II) (1) Ein solches riesenhaftes system repräsentieren die epoden *β'* in der *ONaples*. Ihre struktur ist dreiteilig und ihre reime sind mit bewunderungswürdiger kunst verwoben. Stollen 1: $\underset{3}{\text{aabcd\textasciitilde d\textasciitilde bc}}$ erweiterung der schweifreimform; stollen 2: $\underset{553\ 553}{\text{efg,efg}}$ anlehnung an dieselbe; abgesang: $\underset{3\ \ 4\ 5\ \ 335}{\text{ac*deh,gfiihk\textasciitilde llk\textasciitilde hmm}}$. Ein versehen lief im abgesang der antiepode unter, indem der mit * markierte vers zwischen 161 und 162 (hergebrachter zählung) ausfiel; somit umfasst die antiepode nur 30 verse. Durch die abwesenheit einer zeile selbst aus der ordnung gebracht, gibt der dichter dem auf h reimenden vers (164) drei hebungen statt der ihm zukommenden vier.

---

[1]) Bei vergleichung von H. Richter's übertragung der *στροφη* ergibt sich, dass dieselbe in v. 12 bis 14 die originalreimfolge eef zu eff umändert. Diese lizenz wäre nicht weiter schlimm, sie entpuppt sich jedoch als blamabler schnitzer, sobald wir die englischen reimwörter jener drei zeilen in's auge fassen; dieselben heissen *silently : anemone many a one*.

[2]) p. 180 u. abh.

Anhang: Sh's antike metren.

Von seinen ehemaligen mitschülern ist stets rückhaltslos anerkannt worden, dass Sh's fertigkeit im bau lateinischer verse erstaunlich war. Medwin hat uns einen ausführlichen, mit ergötzlichen episoden gewürzten bericht gegeben und als interessante einzelheit erwähnt, dass sein freund das elegische versmass sehr liebte, dessen anmutiger, ungezwungener fluss sein ohr entzückt habe.[1] Andere schulfreunde erinnerten sich noch in späten jahren seiner erstaunlichen, an Ovid gemahnenden verstechnik.[2]

Doppelt leid muss es uns also thun, dass nur wenige überbleibsel seiner lateinischen versübungen auf uns gekommen sind, nämlich ein — bereits aus dem jahr 1808 stammendes — *Epitaphium* zu Gray's elegie, 6 hübsche sapphische str.; und das inhaltlich verwegene epigramm *In Horologium*, 2 distichen. In der englischen dichtung hat Sh antike formen, soviel überliefert, nur in einer übersetzung des soeben genannten epitaphs angewendet.[3]

Freiere nachbildungen, wie sie Sh häufig bei seinem lehrmeister Southey[4]) vorfinden konnte, begegnen insbes. in den widmungsstrophen zur *QMab*, die sicherlich antik geformt sind (eine gewisse familienähnlichkeit mit der alcäischen strophe ist unverkennbar). Es ist von interesse zu beobachten, dass bei Southey, Collins und Milton noch nicht die Sh'sche, durch ihre allmähliche verjüngung besonders musikalisch wirkende form, sondern nur das weniger hübsche gebilde $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{5533}$ vorkommt.

Wie vielfach im übrigen antike muster auf Sh's strophenkunst eingewirkt haben, ist oben an mehreren stellen zu bemerken gewesen.

---

[1]) I 47.

[2]) S. bei Jeaffreson, l. c. I 57. Vgl. auch Mrs. Sh's wort: "His power of Latin versification was marvellous."

[3]) Dowden citiert daraus einige strophen, I 347 seiner biographie.

[4]) Einige belege bei S 459.

Zweite Abteilung: Unregelmässige Formen.

Gar nicht selten sind die fälle, in denen Sh versgefüge zu einem gedicht zusammensetzt, die — wenn auch dem auge manches mal als harmonische gebilde erscheinend — in ihrem bau sich doch stark von einander unterscheiden. In den mit weniger sorgfalt geschriebenen dramen *Oed* und *Hellas* haben wir dgl. komplexe des öfteren nachgewiesen. Von den epen sind in gewissem sinn *WandJew* und *R&H* hieher zu zählen. Ersterem liegt, wenn nicht das reimpaar, der schweifreimtypus zu grunde, wobei die schweifverse meist dreihebig, die anderen vierhebig sind; auch fünftakter begegnen hie und da, bes. am schluss von abschnitten, ein alexandriner ganz vereinzelt (III 246). Die bewegung schwankt zwischen gleichmässig und ungleichmässig steigend. Somit erübrigt nur noch die betrachtung derjenigen lyrischen gedichte unregelmässigen baues, die wir in der ersten abteilung noch nicht oder nur mit bezug auf ihre regelmässigen bestandteile zu erwähnen gelegenheit hatten.

1. *Love*, anscheinend frei gereimt und gehoben, lässt sich in zwei strophen von je 10 zeilen des baues $\substack{abab,cdcd,ee\\4343\ 4-3\ 44}$ zerlegen, denen eine epode $\substack{abab\\4-3}$ angefügt ist. Allerdings muss nach dieser einteilung enjambement von der zweiten strophe zur epode angenommen werden.

2. *ToIreland* besteht aus zwei teilen, deren erster fünf reimpaare umfasst, während der letztere in blankversen geschrieben ist.

3. Die form der prachtvollen *Stanz1814* entspricht deren leidenschaftlichem inhalt; es ist eine rhapsodie[1]), in welcher, mit Boileau zu sprechen, «un beau désordre est un effet de l'art». Der dichter durchbricht hier die form so wie er, möchte man sagen, in jenen tagen die gesellschaftliche ordnung zu durchbrechen versuchte. Das in seiner wildheit so schöne gedicht ist in 6 vierzeiligen strophen überliefert; einige herausgeber formieren hieraus 3 str. zu je 8 zeilen, womit

[1]) „Eine ganz eigentümliche form" S 567.

gar nichts gewonnen ist. Die einzelnen gesätze, kreuzweise reimend, entsprechen etwa — absolut sicher lässt sich hier nichts behaupten — den hebungsschematen 1) 56(?)66 — 2) 5677 — 3) 5(?)556 — 4) 7667 — 5) 6677 — 6) 6677. Wir ersehen hieraus, dass die beiden letzten strophen gleichen bau, alle andern aber, und die beiden letzten im verhältnis zu den andern, ungleichen bau aufweisen. Eine genaue analyse des gedichtes hat auch Mayor[1]) gegeben; mit einigen seiner messungen, zb. der zeile

Pour bítter teárs ón ‖ *its désoláted heárth*

(zerdehnung von *tears*, cäsur hinter *on*) kann man sich schlechterdings nicht einverstanden erklären. Grundliegend für richtige skansion der vorliegenden metren ist die erkenntnis, dass die sechs- und siebentaktigen verse durchweg zwei kurzzeilen repräsentieren, wodurch sich, wenn diese akatalektisch sind, die möglichkeit einer epischen cäsur ergibt, während die quinare reine *heroics* (ohne epische cäsur) sind.

4. *Mont Blanc*[2]) ist nach art von *R&H* frei gereimt.

5. *SumWint*, ein liebliches gedicht, besteht aus zwei paarweise reimenden ‚strophen', deren erste, den sommer beschreibende, 10zeilig, die letzte, den winter schildernde, 8zeilig ist. Seybt zerlegt seine übersetzung in drei teile von 6, 6 und 8 zeilen, wodurch er keinen vorteil gewinnt, aber viele verliert. Am richtigsten fassen wir das gedicht auf, wenn wir ihm als metrische form das heroische reimpaar zu grunde legen und in seinen beiden abschnitten nicht strophen, sondern lediglich teile sehen, deren abtrennung durch den inhalt geboten war.

Eine anzahl von gedichten ist mehr oder minder deutlich strophisch gegliedert, die gesätze selber aber sind frei gehoben und frei gereimt. Hieher gehören *Az*, *HellProl* 180 ff., 3 freie str., *Dirge* zur *Ginevra*[3]), *BSerch*, *MelNich*.[4]) Es sind

---

[1]) l. c., p. 253.

[2]) S 818 schreibt *Mount Blanc.*

[3]) Mithin sind Rossetti's emendationen hier unnötig.

[4]) Das vorausgehende *SpectHors* ist in reimlosen anapästischen viertaktern geschrieben.

ferner alle freien odenformen hieher zu stellen, also gedichte in frei gehobenen, strophisch nicht eingegliederten versen. Southey hatte dergl. ungemein geliebt und in lyrischen gedichten gern gebraucht, oft mit freien reimen untermischt wie in *To Horror, To Contemplation, To a Friend, The dead Friend,* aber auch, wie in dem epos *Thalaba*, durchaus ohne reim. Von Sh's werken fällt uns sogleich *QMab* ein; lyrische poesien der erwähnten art hat Dowden in einem *Esdaile*-ms. gefunden, zb. *The Voyage*, ein fragment von einigen 300 zeilen "irregular unrhymed verse" (noch nicht publik).[1]

---

[1]) Dowden I 284, oder bei Woodb IV 400.

Nachwort.

Die ergebnisse, welche unsre untersuchung gezeitigt hat, dürften für die wissenschaftliche versforschung nicht ganz bedeutungslos sein, indem sie beobachtungen über die metrische technik eines der allerbedeutendsten verskünstler sammelten. Somit sind sie mittelbar vielleicht auch von gewisser bedeutung für die literaturgeschichte, indem sie den beweis liefern, dass der grosse dichter auch was die formelle seite der poesie anlangt, in vieler hinsicht grosses, neues geleistet hat, während er in vielen punkten freilich auch ein durchbrecher aller formen in des wortes verwegenster bedeutung genannt werden muss. In erster linie aber erbitten sich unsre forschungen geneigtes gehör in fragen der textkritik, da sie für Sh einen metrischen *standard* aufstellen, einen aus mühevollen beobachtungen gewonnenen wertmesser, der an strittige *loci* angelegt zu werden verdient. Es wäre dem verfasser der schönste lohn, wenn endlich das starre konservierungsbestreben einiger herausgeber und die verbesserungssucht anderer, die alles nur eben machen und die schönen verse verflachen will, den auf diesen seiten entwickelten gründen weichen wollten. Ist es ja gerade die metrik, die sich von jeher als thätigste helferin der Sh'schen textkritik erwiesen hat: so sind, um nur éines beispieles zu gedenken, alle weit verstreuten strophen des fragmentes *Otho* auf metrische indizien hin zusammengebracht worden.[1]) Darum wagen wir dem

---

[1]) S. Form III 401.

wunsche ausdruck zu geben — hoffentlich bleibt es kein blosses *pium desiderium* —, es möchten zunächst in allen vorne namhaft gemachten fällen die fälschlich binnenreimenden zeilen in endreimende aufgelöst werden; es möchten richtige *indentations* angebracht werden, so zwar dass in metabolischen versreihen die hebungszahl und nicht das reimschema massgebend ist[1]); es möchte in denjenigen zeilen, über deren richtige lesart vom standpunkt des metrikers aus kein zweifel mehr bestehen kann, die beste emendation aufgenommen und in betreff neuaufgestellter konjekturen eingehende nachforschung gepflegt werden. Denn von éinem seien wir überzeugt: wenn Sh noch unter uns weilte, er würde uns herzinnig danken für jede heilung des verstümmelten und entstellten! — In gewissen fällen hingegen, wo wir die richtigkeit der überkommenen, anscheinend mangelhaften lesart bestätigen und erklären konnten, werden die vorgebrachten emendationen, weil unbegründet, abzuwerfen sein.

Hoffentlich ist es uns gelungen, an einer reihe von einzelbeobachtungen nachzuweisen, dass Sh einer der allergrössten verskünstler war, und dass er namentlich für die musik des verses und der strophe das feinste gefühl besass. Dies legte er am deutlichsten an den tag in jenen metrischen kunststücken, deren eigentlicher erfinder er genannt werden darf, und deren geschickter verwendung er den süssen wohlklang seiner verse und strophen verdankte. Wie reich unser dichter durch diese neuerungen, namentlich auf dem gebiet der strophe, seine vaterländische literatur, aber diese nicht nur, sondern mehr noch fremde literaturen befruchtet hat, lässt sich im rahmen dieses kurzen nachworts nicht mehr entwickeln.

Auch da wo die höhere musikalische ausschmückung der strophe und des verses dem dichter nicht auflag, erzielte er meist ohne mühe einen vers von natürlicher glätte und schönheit. In dieser beziehung verdient ein bericht

---

[1]) Vgl. aber Forman's standpunkt IV p. XVI.

Medwin's wiedererzählt zu werden. Medwin erwähnt[1]), man habe an gesellschaftsabenden in Pisa gelegentlich schöngeistige unterhaltungen veranstaltet, bei denen zu einem gegebenen wort möglichst viele endreime gefunden werden sollten, und Sh habe in der festgesetzten zeit ein prächtiges fantastisches gedicht mitsamt den verlangten reimen fertig gebracht.

Dieser thatsache scheint nun allerdings der zustand der überlieferten mss. oder jener viel citierte bericht Trelawny's über die originalskizze des *Guitar*gedichtes zu widersprechen. Verwechseln wir aber hier nicht künstlerische feile (ausarbeitung, *limae labor et mora,* wie Horaz sagt) und genialen entwurf. Der entwurf seiner verse war bei Sh, wie bei jedem rechten musenliebling, genial, frisch, ungezwungen, flüchtig, sein vers fliessend, der reim kam dem schaffenden entgegen.[2]) Erst die spätere mühevolle ausarbeitung veranlasste jene bekannten überschmierten, kaum leserlichen manuskripte.

Gewöhnlich wird ein solches bestreben kritischer feinarbeit unsrem Sh — dem dichter von der göttlichen flüchtigkeit — überhaupt abgestritten, so noch in neuester zeit von Woodberry, welcher in seinem letzten buche[3]) sagt, ‚formsinn' in der bedeutung von hang zu peinlicher ausfeilung habe Sh allerdings niemals besessen, noch auch begehrt, während ihm in hervorragendem masse der instinkt für alles schöne ebenmass, für die natürliche entwicklung von empfindung zur idee usw. innewohnte. Das genaue gegenteil zu dieser äusserung stellt folgendes wort Craik's dar: "Sh, with all his abundance and facility, was a fastidious writer, scrupulously attentive to the effect of words and syllables, and accustomed to elaborate whatever he wrote, to the utmost"[4]). Beide citate sind typisch für die verschiedene

[1]) II 240.

[2]) Umsomehr als bei einem dichter, der in einer welt der metaphern und allegorien schwelgte, selbst das entlegenste reimwort vermöge eines vergleiches beigezogen werden konnte: dies lehren uns die fragmente, in denen das reimwort in den meisten fällen notiert ist, auch wenn der rest der zeile fehlt.

[3]) *Makers of Literature.* New York 1900, p. 219.

[4]) *Manual of English Literature,* Leipzig 1874, II 271.

stellung, welche unserem dichter gegenüber von der formalen kritik eingenommen wird. Für uns als metriker steht soviel fest: mag Sh einzelne werke noch so peinlich ausgefeilt haben, der metrischen seite derselben ist die feile in den seltensten fällen zu gute gekommen; seine revisionen erstreckten sich fast ausschliesslich auf inhaltliche und verbale besserungen, während der bau des verses, die wahrung der form, die beobachtung von takt, rhythmus und reim aufgaben waren, die der dichter bereits befriedigend gelöst zu haben glaubte, wenn er sein werk in der skizze fertig sah.[1]) So kommt es denn, dass, im vergleichenden lichte betrachtet, Sh's verskunst in bezug auf regelmässigkeit des baues vor der seiner poetischen mitbrüder nicht stand halten kann: peinliche genauigkeit und selbstkritik, abgeklärtheit der formen, die von beschaulicher arbeit zeugt, all das ist bei anderen dichtern, sogar einem Lord Byron, leichter anzutreffen als bei unserem Sh.

Ein versuch, die entwicklung von Sh's verstechnik chronologisch darzustellen, müsste fehlschlagen, da — wie oben gelegentlich auseinandergesetzt — von einer eigentlichen entwicklung und ausreifung in diesem punkt nicht gesprochen werden kann. Nur die strophische technik scheint in dem masse als die dichterische selbsterkenntnis unseres sängers erwachte, eine vervollkommnung durchgemacht zu haben. Von den einfachen, altbewährten, heimischen mustern an, in deren gewand die jugendgedichte noch einhergingen, bis zu den ureigenen imposanten odenformen und chorstrophen der späteren perioden — welch weiter weg, und welch herrliche entwicklung! Selbst innerhalb einer und derselben strophengattung lässt sich eine künstlerische ausreifung beobachten, wie Todhunter beispielsweise an der terzine des *Triumph*, verglichen mit der des *PAthan*, erläutert hat.[2]) Und zu denken,

---

[1]) Vgl. auch die feinsinnigen bemerkungen professor Baynes', *Edinburgh Review* April 1871 (z.t. bei Form I p. XXV), worin ähnliche gedanken ausgedrückt sind und das facit gezogen wird: "Thus, although from native fineness of ear, his lines are never unrhythmical, the rhyme is often defective, and sometimes the metre as well."

[2]) *Notes on the Triumph*, ShSocPap. I 1, 74: "If we compare the *t. r.*

wieviel dieser meistersinger noch geschaffen und erfunden und ausgereift und vervollkommnet hätte, formal nicht nur, sondern auch ideell, wäre er zum krönenden zenith seines lebens und schaffens emporgestiegen! — Der gedanke ist „kindisch, aber göttlich schön.“

---

of this poem with that of *PAthan,* it will be seen what progress the poet has made in mere craftsmanship.”

Verzeichnis der Titelkürzungen.

Folgende liste gibt neben den in vorliegender abhandlung gebrauchten sigeln (abkürzungsformeln) den volltitel für die meisten[1]) Sh'schen gedichte. Dass ich auch band und seite der beiden grundliegenden ausgaben von Forman und Woodberry beifügte, wird fachgenossen und Sh-freunden nicht unwillkommen sein, da das auffinden eines einzelnen gedichtes in den (verschieden angeordneten) ausgaben für den weniger belesenen stets mühsam und zeitraubend war.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Adon	Adonais	III 67	III 1
AdonStud	Studies and Cancelled Passages *zu dems.* (Form)	— 430	— 30
Alast	Alastor . .	I ..	I 21
Allegory	An Allegory	III 320	IV 61
Arethusa	*ebso.*	— 286	— 29
Autumn	Autumn: a dirge	— 315	III 153
Az	The Aziola	— 345	IV 81
Balloon	To a B. laden with knowledge	IV 325	
BigotVict	Bigotry's Victim (R[ossetti])	— 303	IV 356
Bottles	Sonnet, On launching some Bottles filled with knowledge	— 325	
BPleasure	The Birth of Pleasure (Form)	III 445	IV 16
BSerch	The Boat on the Serchio	— 457	— 113

[1]) Weggelassen sind nur diejenigen fragmente, denen in unserer abhandlung keine citate entnommen worden sind.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
CavtoD	Sonnet, translated from . . . Cavalcanti (To Dante)	IV 206	IV 248
Cenci	The Cenci	II 195	II 1
Charles	Charles the First	IV 3	III 285
Circumstance	Circumstance, translated from the Greek	— 190	IV 231
Cloud	The Cloud	III 267	II 295
ConstRose	To Constantia *'The rose'*	IV 81	III 393
ConstSing	To Constantia, singing	III 191	— 391
Conv	The 1rst Canzone of the Convito, translated from . . . Dante	IV 197	IV 239
Cycl	The Cyclops	— 150	— 189
Δακρυσι	To —, *ΔΑΚΡΥΣΙ ΔΙΟΙΣΩ*	III 161	I 49
Death I	Death *'They die'*	— 200	III 149
Death II	Death *'Death is here'*	— 316	— 147
DemW	The Demon of the World	— 373	I 61 und III 367
DespairNich	Despair	IV 296	IV 346
DespairVC	Despair	[Nr. 5 der *VC*-ged.]	
DevW	The Devil's Walk	IV 326	IV 371
Dirge	A Dirge *'Rough wind'*	III 367	— 145
DirgeYear	Dirge for the Year	— 326	— 69
Dream	A Dream, *fragment*	IV 105	— 120
DtoCav	Sonnet, from the Italian of Dante (To Cavalcanti)	— 196	I 57
EdmEve	Saint Edmond's Eve	[Nr. 14 der *VC*-ged.]	
Engld1819	England in 1819	III 229	IV 6
EpAnVers	Another Version [des *Epithal II*]	— 342	— 91
Epips	Epipsychidion	— 41	II 361
EpipsStud	Studies and Cancelled Passages (Form) *zu dems.*	— 424	— 389
Epithal I	Fragment, supposed to be an Epithalamium . . .	IV 292	IV 342
Epithal II	Epithalamium	III 341	— 90
Epitaphium	*ebso.*	IV 268	— 315
Evening	Evening, Ponte al Mare, Pisa	III 343	— 111
EvToHarr	Evening. To Harriet *'O thou bright Sun'*	— 159	
Exhort	An Exhortation	— 234	II 289
FadViol	Song, on a Faded Violet	— 205	III 150

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
FallBon	Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte	III 171	I 56
FalsVice	Falsehood and Vice: a Dialogue (*note IV zu QMab*)	I . .	IV 468
FArab	From the Arabic. An Imitation	III 328	— 72
Faust	Scenes from the Faust of Goethe	IV 240	— 284
Fiordisp	Fiordispina	III 442	— 56
FrgNich	Fragment '*Yes! all is past*'	IV 298	— 347
Frg'PeopleEngl'	To the People of England, *fragment*	— 87	— 7
Fug	The Fugitives	III 335	— 74
Ghasta	Ghasta; or, the Avenging Demon!!!	[Nr. 16 d.	*VC*-ged.]
Ginevra	*ebso.*	III 449	IV 104
GoodNight	*ebso.*	— 324	— 49
Guitar	With a Guitar, To Jane '*Ariel to Miranda*'; To a Lady with a guitar (MrsSh)	— 362	— 140
H	= Hymn		
H&L	Henry and Louisa	(IV 399)	
HAp	Hymn of Apollo	III 290	IV 34
HEarth	Homer's Hymn to the Earth, Mother of All	IV 148	— 185
Hellas	*ebso.*	III 95	III 39
HellFrg	Fragments connected with the Prologue to Hellas	— 431	IV 101
HellProl	Prologue to Hellas	— 103	— 94
HIntB	Hymn to Intellectual Beauty	— 176	I 371
HMerc	Hymn to Mercury . .	IV 111	IV 153
HMin	Homer's Hymn to Minerva	— 145	— 186
Hope	*ebso.*	[Nr. 7 d.	*VC*-ged.]
HPan	Hymn of Pan	III 291	IV 36
HSun	Homer's Hymn to the Sun	IV 146	— 184
Icicle	On an Icicle that clung to the grass of a grave (*Esdaile-ms.*); The Tear (R)	— 305	— 353
I fear	To —	III 286	— 37

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Incantation	Fragment of an Incantation (Form); Song of the Furies (Woodb)	IV 94	IV 18
IndSer	The Indian Serenade (Lines to an Indian Air)	III 242	— 10
InHorologium	*ebso.*	IV 270	— 315
Invit	To Jane — The Invitation	III 356	— 133
InvMis	Invocation to Misery	— 218	III 413
IrSong	The Irishman's Song	[Nr. 10 d.	*VC*-ged.]
Irv I—VI	*Die 6 gedichte aus* St-Irvyne	IV 277	IV 323
Isle	The Isle	III 366	— 148
I would not be a king	*ebso., fragment*	IV 97	— 103
J&M	Julian and Maddalo . .	II 47	III 101
KissHel	Kissing Helena, translated from the Greek of Plato	IV 189	IV 230
L	= Lines		
Lament	A Lament	III 351	— 82
L&C	Laon and Cythna (The Revolt of Islam)	I 113	I 79
Laurel	(Woodb); False Laurels & true (Form)	IV 86	IV 121
L'Corpses'	Lines, written during the C. administration	III 225	— 3
LCrit	Lines to a Critic	— 202	III 406
LettGisb	Letter to Maria Gisborne	— 297	— 225
LEug	Lines, written among the Euganean Hills	— 206	I 358
L'Far'	Lines 'Far, far away'	— 335	IV 74
LHDF	Love, Hope, Desire & Fear	— 446	— 93
Liberty	*ebso.*	— 317	— 48
LLerici	Lines, written in the bay of Lerici	— 367	— 146
LNapoleon	Written on hearing the news of the Death of Napoleon	— 338	III 99
Love	*ebso.*	IV 307	IV 355
LovPhil	Love's Philosophy	III 245	— 24
LRev	Lines to a Reviewer	— 322	— 41
L'That time'	Lines —	— 200	III 148
L'The cold Earth'	Lines —	— 172	— 146
L'We meet not'	Lines —	— 465	IV 148

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
L'When the lamp'	Lines —	III 353	IV 131
Madrigal	To Emilia Viviani	IV 82	— 73
MagnLady	The Magnetic Lady to her Patient	III 354	— 129
MagProd	Scenes from the Magico Prodigioso . . .	IV 206	— 249
Mar	Marenghi	III 414	III 425
MarDream	Marianne's Dream	— 185	— 385
Marseillaise	(Woodb); Stanza *'Tremble, Kings'* (Form)	IV 303	IV 353
MaskAn	The Mask of Anarchy	II 319	III 155
Matilda	Matilda gathering flowers, from the Purgatorio of Dante . .	IV 198	IV 241
MBlanc	Mont Blanc	III 179	I 73
Medusa	On the Medusa of Leonardo da Vinci . . .	— 240	IV 22
MelNich	Melody to a Scene of former Times	IV 301	— 350
MenEngl	Song, to the Men of England	III 226	— 4
Moon	To the Moon *'Art thou pale'*	IV 91	— 61
Moonbeam	To the Moonbeam	— 272	— 357
Music I	To — *'Music, when soft voices'*	III 332	— 77
— II	Music *'I pant'*	IV 101	— 117
Mutab I	Mutability *'We are as clouds'*	III 167	I 52
— II	Mutability *'The flower'*	— 334	IV 79
NathAnth	National Anthem	— 230	— 8
Nich	= *Sammlung der* Nicholson-*gedichte*	IV 288	— 339
Night	To Night	III 331	— 70
O	= Ode		
Oed	Œdipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant	III 1	II 317
OHeaven	Ode to Heaven	— 232	— 287
OLib	Ode to Liberty	— 274	— 305
ONaples	Ode to Naples	— 309	IV 42
OnDeathEccl	(Woodb) *'The pale' mit dem motto aus dem* Ecclesiastes	— 168	I 52
'One Word'	To —	— 346	IV 87
OnFG	On Fanny Godwin	— 199	III 401
OnLeavingLW	On leaving London for Wales	IV 333	

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Orpheus	*ebso.*	III 437	IV 52
OSpan	An Ode, written . . before the Spaniards had recovered their liberty (An Ode to the Assertors of Liberty (MrsSh, R))	— 238	II 294
Otho	*ebso.*	— 410	III 401
OWWind	Ode to the West Wind	— 235	II 290
Ozym	Ozymandias	— 201	I 376
PanEcho	Pan, Echo and the Satyr. Translated from . . Moschus	IV 190	IV 236
Past	The Past	III 204	III 412
PAthan	Prince Athanase	— 395	— 131
PBell	Peter Bell the Third	II 341	— 177
Prom	Prometheus Unbound	— 73	II 134
PromFrg	*fragment zu dems.*	IV 422	
Proserp	Song of Proserpina . .	III 289	IV 40
Quest	The Question	— 293	— 32
QMab	Queen Mab	I . .	— 379
Rarely	Song —	III 328	— 77
Recoll	To Jane — The Recollection	— 359	— 136
Rem	Remembrance	— 347	— 82
RepNAm	To the Republicans of North America (*Esdaile-ms.*); The Mexican Revolution (R)	IV 313	— 366
Retrospect	The Retrospect: Cwm Ellan 1812	— 317	
Rev	Revenge	[Nr. 15 d.	*VC*-ged.]
R&H	Rosalind and Helen	II 1	I 307
S	= Sonnet		
Satire on Satire	*ebso.*	III 448	
SByron	Sonnet to Byron	IV 83	IV 118
SensPlant	The Sensitive Plant	III 246	II 267
Silence	To Silence, *fragment*	IV 103	III 420
Similes	siehe *ToS&C*		
SistRosa	= *Irv III;* Sister Rosa (R); Ballad (Sh)	IV 280	IV 325
Skylark	To a Skylark	III 270	II 299
S'Lift not'	Sonnet —	— 223	III 413
SMoschus	Translated from the Greek of M.	IV 190	I 58
Solitary	[To] the Solitary	— 273	IV 319

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
SongTasso	Song for Tasso	III 413	III 424
Sorrow	*ebso.*	[Nr. 6 d.	*VC*-ged.]
SpectHors	The Spectral Horseman	IV 299	IV 348
SPolGr	Sonnet, Political Greatness	III 339	— 80
Stanz1814	Stanzas, April 1814	— 163	I 50
Star	To a Star	IV 308	IV 360
StDejN	Stanzas, written in Dejection. near Naples	III 221	III 151
SumEvCh	A Summer-evening Church-yard, Lechlade, Gloucester-shire	— 169	I 54
SumWint	Summer and Winter	— 318	IV 40
Sunset	The Sunset	— 174	III 380
S'Ye hasten'	Sonnet —	— 321	— 63
TaleSoc	A Tale of Society as it is, from facts (*Esd.*-ms.); Mother and Son (R, Form)	IV 310	IV 363
Tasso	Scene from Tasso	III 411	III 422
The Voyage	*ebso.*	(IV 400)	
'ThFierceBeasts'	*ebso., fragment*	— 104	III 421
Time	*ebso.*	III 327	IV 73
TimeLp	Time long past	— 323	— 62
ToDeath	(Woodb); Death Vanquished (R, Form)	IV 274	— 321
ToEdwWill	To Edward Williams	III 348	— 84
ToHarr I	To Harriet *'Is it not blasphemy'*	IV 322	
— *II*	To Harriet *'Thy look'*	III 164	
— *'Ever as now'*	Fragment of a Sonnet to Harriet	IV 322	
ToIanthe	*ebso.*	III 160	
ToIreland	*ebso.*	IV 315	IV 367 zur hälfte
ToJane	*ebso., 'The keen stars', früher:* An Ariette for Music	III 365	IV 144
ToLdCh	To the Lord Chancellor	— 193	III 394
ToMary I	To Mary — *'O Mary dear'*	IV 77	— 417
— *II*	*'The world is dreary'* } Two Fragments to Mary	— 78	IV 22
— *III*	*'My dearest Mary'* } Two Fragments to Mary	— —	— —
ToMwd	To Mary, who died in this opinion	— 319	III 361
ToMWGodwin	To Mary Wollstonecraft Godwin	III 166	— 364

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
ToOneSinging	*ebso., fragment*	IV 102	III 394
ToS&C	To Sidmouth and Castlereagh (Similes . . (MrsSh))	III 228	IV 6
ToSoph	To Sophia	— 243	— 12
To the Nile	*ebso.*	— 203	III 411
TowFam	The Tower of Famine	— 319	IV 59
ToWillSh I	To William Shelley '*The billows*'	— 197	III 398
— II	To William Shelley '*My lost William*'	IV 79	IV 21
— III	To William Shelley '*Thy little footsteps*'	— 81	— 20
ToWordsworth	*ebso.*	III 171	I 55
TrCon	Fragment, or The Triumph of Conscience	[Nr. 17 d. *VC*-ged. auch = *Irv I*]	
Triumph	The Triumph of Life	IV 51	III 327
TwoSpir	The Two Spirits, an allegory	III 295	IV 38
UnfDr	Fragments of an unfinished Drama	IV 41	III 273
VC	= *gedichte der* Victor and Cazire-*sammlung, deren titellose lieder mit römischen ziffern bezeichnet sind*		
VCat	Verses on a Cat	IV 265	IV 313
VisSea	A Vision of the Sea	III 259	II 281
WandJew	The Wandering Jew	IV 337	
War	(Woodb); *ohne titel* (Sh)	— 288	IV 339
Witch	The Witch of Atlas	II 383	III 241
WJewSol	The Wandering Jew's Soliloquy	IV 335	
W&N	The Woodman and the Nightingale	III 407	III 417
WWand	The World's Wanderers	— 320	IV 51
Yet look	To — '*Yet look*'	— 162	III 366
YPRichards	Young Parson Richards	(IV 402)	
Z&K	Zeinab and Kathema	— —	
Zucca	The Zucca	III 461	IV 125

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVIII.

GUILLAUME BUDÉ's DE L'INSTITUTION DU PRINCE.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

GUILLAUME BUDÉ's

DE L'INSTITUTION DU PRINCE.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE

DER

RENAISSANCEBEWEGUNG IN FRANKREICH

VON

DR. MILOSCH TRIWUNATZ.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Ich erfülle eine angenehme Pflicht, wenn ich an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann meinen tiefgefühlten Dank ausspreche für die gütige und thatkräftige Unterstützung, die er mir bei der Ausführung der vorliegenden Arbeit wiederholt und unermüdlich zu Teil werden liess. Auch Herrn Prof. Dr. Jos. Schick danke ich herzlich für seine so zuvorkommend gewährte Hilfe bei der Korrektur dieser Schrift.

Besonderen Dank schulde ich ferner der Kgl. bayerischen *Hof- und Staatsbibliothek*, sowie der *Bibliothèque Nationale* zu Paris für die bereitwillige Überlassung der von mir benötigten Werke.

Der Verfasser.



Inhalt.

Benützte Literatur.

Albert, Paul: La littérature française des origines à la fin du XVIe siècle. Sixième édition. Paris. 1884 8⁰.

Andrieux, F.: Œuvres. Paris. 1822. 6 vols. 8⁰.

Arnstädt, F. A.: François Rabelais und sein Traité d'éducation. Leipzig. 1872. 8⁰.

Baillet, A.: Jugemens des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs. Paris. 1685—1688. 13 vols. 8⁰.[1])

Bayle, Pierre: Dictionnaire historique et critique. Basle. 1738. 4 vols. Fol.

Becker, Ph. Aug.: Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs. Strassburg. 1893. 8⁰.

Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts. Erstes Buch. Das Zeitalter der Renaissance. Stuttgart. 1889. 8⁰.

Blanchard, Fr.: Les genealogies des maistres des resquestes ordinaires de l'hostel du roy. Paris. 1670. Fol.

Blount, Th.-P.: Censura Celebriorum Authorum. Londini. 1690. Fol.

Boivin le Cadet: Mémoires pour la vie de Guillaume Budé, premier Bibliothécaire du Roy, in: Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, tome V. Paris. 1729. 4⁰.

Brunet, Jacques-Charles: Manuel du Libraire et de l'ama-

---

[1]) Der 13. Band ist auch unter dem Titel *Des enfans devenus célèbres par leurs études ou par leurs écrits* (Paris. 1688. 8⁰) bekannt. Cf. weiter unten p. 2 Anm. 6.

teur des livres. Cinquième édition. Paris. 1860—1865. 6 vols und 3 Supplemente. 8°.

Budé, Eugène de: Vie de Guillaume Budé, fondateur du Collège de France. Paris. 1884. 8°.

— —: Un humaniste français au XVIe siècle: Guillaume Budé, in: Bibliothèque universelle et Revue suisse. 1890. Tomes XLVII und XLVIII.

Budé, Guillaume: Le livre de l'Institution du Prince. Paris. 1547. 8°.

— —: Tesmoignage de temps ov enseignemens et enhortemens povr l'institvtion d'vn prince. Lyon. 1547. 8°.

— —: De L'institution du Prince. L'Arrivour. 1547. Fol.

— —: Summaire ou Epitome du liure de Asse etc. Paris. 1522. 8°.

— —: Omnia opera Gulielmi Budaei Parisiensis. Basileae. 1557. 4 vols. Fol.

[Buisson, F.:] Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVIe siècle. Paris 1886. 8°.

Bulaeus, C. E.: Historia Universitatis Parisiensis. Parisiis. 1665—1673. 6 vols. Fol.

Bullart, Isaac: Académie des Sciences et des Arts. Bruxelles. 1682. 2 vols. Fol.

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Vierte Auflage, besorgt von L. Geiger. Leipzig. 1885. 2 Bde. 8°.

Burigny, L.: Vie d'Érasme, dans laquelle on trouuera l'Histoire de plusieurs Hommes célèbres avec lesquels il a été en liaison etc. Paris. 1757. 2 vols. 8°.

Charpentier, J.-P.: Histoire de la Renaissance des lettres en Europe au quinzième siècle. Paris. 1843. 2 vols. 8°.

Chevillard, J.: Prevosts des marchands, echevins, procureurs du roi, greffiers et receveurs de la ville de Paris. Paris. 1703.[1])

Clarmundus, Adolphus: Vitae clarissimorum in re lite-

---

[1]) Es ist dies ein Verzeichnis, auf welchem die Träger der genannten Würden in chronologischer Reihenfolge, je nach ihrer Ernennung, verzeichnet sind.

raria Virorum. Das ist: Lebensbeschreibung etlicher Hauptgelehrten Männer, so von der Literatur profess gemacht etc. Wittenberg. 1703—1710. 4 vols. 8⁰.

Clément, David: Bibliothèque curieuse historique et critique ou catalogue raisonné de livres difficiles à trouver. Göttingue, Hanovre, Leipsic. 1750—1760. 9 vols. 4⁰.

Compayré, Gabriel: Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le seizième siècle. Paris. 1879. 2 vols. 8⁰.

Crasso, Lorenzo: Elogii d'Huomini Letterati. Venetia. 1666. 2 vols. 4⁰.

Darmesteter, A., et Hatzfeld, A.: Le seizième siècle en France. Sixième édition revue et corrigée. Paris. 1897. 8⁰.

Doletus, Stephanus: De imitatione Ciceroniana aduersus Floridum Sabinum. Lugduni. 1540. 8⁰.

Du Bellay, Joachim: La deffense et illustration de la langue françoise. Paris. 1561. 4⁰. Neue Aufl. von Em. Person. Versailles u. Paris. 1878. 8⁰.

Du Bellay, Martin: Les Memoires de Mess. Martin du Bellay Seigneur de Langey, contenans le discours de plusieurs choses aduenües au Royaume de France, depuis l'an MDXIII iusque au trespas du Roy François premier, ausquels Autheur a insere trois liures, et quelques fragmens des Ogdoades de Mess. Guillaume du Bellay seigneur de Langey son frere. Paris. 1569. Fol.

Du Verdier, s. Lacroix.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8⁰.

Erasmus, Desiderius: Institutio Principis Christiani. Coloniae. 1529. 8⁰.

Eulitz, G.: Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus. Diss. [Erlangen.] Chemnitz. 1897. 4⁰.

Faguet, Émile: Seizième Siècle. Études littéraires. Septième édition. Paris. 1895. 8⁰.

Feugère, Léon: Caractères et portraits littéraires du XVIᵉ siècle. Paris. 1859. 2 vols. 8⁰.

— —: Les femmes poètes au XVIᵉ siècle. Paris. 1860. 8⁰

Figuier, Louis: Vies des savants illustres de la Renaissance. Paris. 1868. 8°.

Floridus, Fr. S.: In M. Actii Plauti aliorumque latinae linguae scriptorum calumniatores Apologia. Basileae. 1540. Fol.

— —: Adversus Stephani Doleti Aurelii calumnias liber. Romae. 1541. 8°.

Freytag: Adparatus Litterarius. Lipsiae. 1752—1755. 3 vols. 8°.

Gaillard, M.: Histoire de François Ier, roi de France, Paris. 1756. 4 vols. 8°.

Gaspary, Adolf: Geschichte der italienischen Literatur. Strassburg. 1885—1888. 2 Bde. 8°.

Gaufrès, M.-J.: Claude Baduel et la réforme des études au XVIe siècle. Paris. 1880. 8°.

Gebhart, E.: Les origines de la Renaissance en Italie. Paris. 1879. 8°.

Geiger, Ludwig: Studien zur Geschichte des französischen Humanismus, in: Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance. 1887. II.

— —: Zur Litteratur der Renaissance in Deutschland, Frankreich und Italien, in: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur. 1890. III.

Genebrardus, G.: Chronographiae libri quatuor. Parisiis. 1585. fol.

Ginguené, P. L.: Histoire littéraire d'Italie. Paris. 1810—1823. 10 vols. 8°.

Goetze, Chr. Joh.: Die Merkwürdigkeiten der königlichen Bibliothek zu Dresden. Dresden. 1774—1746. 3 Bde. 8°.

Goujet, Cl.-Pierre: Bibliothèque françoise. La Haye et Paris. 1740—1756. 18 vols. 8°.

— —: Mémoire historique et littéraire sur le Collège Royal de France. Paris. 1758. 4°.

Graesse: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt. Dresden und Leipzig. 1837—1859. 13 vols. 8°.

— —: Trésor de livres rares et précieux. Dresde. 1859 bis 1867. 6 vols. mit Suppl. 4°.

Grotefend: Handbuch der histor. Chronologie des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. 1872. 8⁰.

Guicciardini, F.: La Historia di Italia. Fiorenze. 1561. fol.

Guichenon, Samuel: Histoire de Bresse et de Bugey. Lyon. 1650. fol.

Guizot: Budé, Guillaume, in: Michaud's Biographie universelle, ancienne et moderne, Bd. 6.

Gyraldus, L. G.: Opera omnia. Lugduni Batavorum. 1666. 2 vols. fol.

Hoffmann, Richard: Italienische Humanisten und Rabelais und Montaigne als Pädagogen, in: Programm des kgl. Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin. Stettin. 1876. 4⁰.

Huetus, P. D.: De Interpretatione. Editio altera. Hagaecomitis. 1683. 8⁰.

Isambert: Budé, in: Hoefer's Nouvelle Biographie générale Band 7.

Jolly, J.: Histoire du mouvement intellectuel au XVIe siècle et pendant la première partie du XVIIe. Paris. 1860. 2 vols. 8⁰.

Joly, C.: Codicille d'or ou petit recueil tiré de l'Institution du Prince Chrestien composée par Érasme. [Cologne].[1]) 1665. 8⁰.

Jovius, Paulus: Elogia virorum literis illustrium. Basileae. 1577. fol.

La Croix du Maine et du Verdier: Bibliotheque françoise. (p. p. Rigoley de Juvigny.) Paris. 1772 f. 4 vols. 4⁰.

Lanson, Gustave: Histoire de la littérature française. Cinquième édition revue et corrigée. Paris. 1898. 8⁰.

Launoius, J.: Opera omnia. Coloniae — Allobrogum. 1731—1732. 10 vols. fol.

Laur, Durand de: Érasme précurseur et initiateur de l'esprit moderne. Paris 1872. 2 vols. 8⁰.

---

[1]) Der Erscheinungsort ist nicht angegeben, aber das Werk, mit welchem dieses Codicill zusammengebunden ist und dazu eine auffallende Gleichheit des Druckes aufweist, hat auf dem Titelblatte Cologne.

Le Clerc, J.: Bibliothèque choisie. Amsterdam. 1703—13. 28 vols. 8°.

Lefranc, Abel: Histoire du Collège de France. Paris. 1893. 8°. [Cf. G. Boissier, in: Journal des Savants für März 1893.]

Lotheissen, Ferdinand: Königin Margarethe von Navarra. Berlin. 1885. 8°.

Machiavelli, N.: Il Principe di Nicolo Machiavelli. In Venegia. 1538. 8°.

Mallet: Notice sur la vie de Guillaume de Budé, tirée de la Généalogie manuscrite de la maison des Budés, par d'Hozier, Généalogiste du Roi de France, 1638, in: Le Journal des Sçavans für das Jahr 1786.

Marthanus: Jacobi Marthani Pictaviensis de Gulielmo Budaeo Parisiensi commentativncvla. Parisiis. 1540. 4°.

Maulde La Clavière, R. de: Louise de Savoie et François Ier. Paris. 1895. 8°.

Ménage: Observations sur la langue françoise. Seconde édition. Paris. 1675. 8°.

— — Anti-Baillet. La Haye. 1688. 2 vols. 8°.

Moréri, L.: Le grand dictionnaire historique. Nouvelle édition. Paris. 1725. 6 vols. fol.

Morf, Heinrich: Geschichte der neuen französischen Litteratur (XVI.—XIX. Jahrhundert). Erstes Buch: das Zeitalter der Renaissance. Strassburg. 1898. 8°.

Müntz, Eugène: La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris. 1885. 4°.

Nicéron, J. P.: Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la République des Lettres. Avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages. Paris. 1729—1745. 44 vols. 8°.

Nisard, Charles: Les Gladiateurs de la République des Lettres. Paris. 1860. 2 vols. 8°.

Nisard, D.: Études sur la Renaissance. Paris. 1855. 8°.

— —: Histoire de la littérature française. Troisième édition. Paris. 1863. 4 vols. 8°.

Omont, H.: Notes sur la famille de Guillaume Budé, in:

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. Paris. 1885.

Omont, H.: Notice sur les collections de manuscrits de Jean et Guillaume Budé, ibidem.

Paris, P.: Études sur François Premier, roi de France, sur sa vie privée et son règne. Paris. 1885. 2 vols. 8⁰.

Pasquier, Estienne: Recherches de la France; IIIe éd. Paris. 1643. fol.

Piccolomini, Aenea, Silvio: Opera omnia. Basileae. 1551. fol.

Réaume, Eugène: Les prosateurs français du XVIe siècle. Paris. 1869. 8⁰.

Rebitté, D.: Guillaume Budé, restaurateur des études grecques en France. Paris. 1846. 8⁰.

Regius, Ludovicus: G. Budaei viri clarissimi vita. Parisiis. 1540. 4⁰.

Revsnervs, Nic.: Icones sive Imagines viuae, literis Cl. Virorum Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae. Basileae. 1589. 8⁰.

Rösler, Augustin: Kardinal Johannes Dominicis Erziehungslehre und die übrigen pädagogischen Leistungen Italiens im 15. Jahrhundert, in: Bibliothek der katholischen Pädagogik, VII. 1894.

Rosmini, Carlo de: Vita di Francesco Filelfo. Milano. 1808. 3 vols. 8⁰.

Rühl, Fr.: Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. 1861. 8⁰.

Sainte-Beuve, C.-A.: Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle. Paris. 1828. 2 vols. 8⁰.

Saint-Marc Girardin: Guillaume Budée (sic!), in: Journal des Débats politiques et littér. vom 27. Dez. 1833.

— —: Tableau de la littérature française au XVIe siècle, suivi d'études sur la littérature française du moyen-âge et de la renaissance. Paris. 1862. 8⁰.

Sammarthanus, Scaevola: Virorum doctrina illustrium, qui hoc seculo in Gallia floruerunt Elogia. Augustoriti Pictonum. 1598. 8⁰.

Samuel, R.: Budé (Guillaume); Budaeus, in: La Grande Encyclopédie, tome VIII, 328.

Scaliger, J.: Scaligerana. Cologne. 1665. 8⁰.

Schmid, A. K. und G.: Geschichte der Erziehung. Stuttgart. 1889—92. 3 Bde. gr. 8⁰.

Schmidt, K.: Geschichte der Pädagogik. Dritte Auflage, besorgt von Dr. Wichard Lange. Köthen. 1873—1876. 4 Bde. 8⁰.

Schurtzfleischius, S. C.: Schurtzfleischiana. Vittenbergae. 1731. 8⁰.

Taisand, F. C.: Les vies des plus célèbres jurisconsultes de toutes les nations. Paris. 1721. 4⁰.

Théry, A. F.: Histoire de l'éducation en France. Paris. 1858. 2 vols. 8⁰.

Thurot: De l'organisation de l'enseignement dans l'Université de Paris. Paris. 1850. 8⁰.

Varillas, A.: Histoire de François I[er]. La Haye. 1864. 2 vols. 8⁰.

Villari, Pasquale: Niccolò Machiavelli e i suoi tempi illustrati con nuovi documenti. Firenze. 1877—1882. 3 vols. 8⁰.

Voigt, Georg: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Dritte Auflage. Berlin 1893. 2 Bde. 8⁰.

Woodward, Harrison William: Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators. Cambridge. 1897. 8⁰.

Ausserdem noch: Manuscrit latin 6766 A. de la Bibliothèque Nationale zu Paris.



Einleitung.

Die Bedeutung Budé's ist nie verkannt worden. Seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts — seit der Veröffentlichung seiner ersten selbständigen Arbeiten — bis auf unsere Zeit ist er der Gegenstand vieler, meistens für ihn sehr günstiger Erörterungen gewesen, deren Anzahl im Laufe der Jahrhunderte so angewachsen ist, dass es kaum möglich und mit Rücksicht darauf, dass manche nur aus einigen Zeilen bestehen, auch kaum nützlich wäre, sich in die Besprechung aller einzulassen. Hier eine Auswahl zu treffen, empfiehlt sich um so mehr, als es — wie das ja für den Zeitraum von beinahe fünf Jahrhunderten nicht anders zu erwarten ist — unglaublich viele Wiederholungen gibt. Ohne Zweifel hat dazu der Umstand beigetragen, dass Budé nie zu den vielgelesenen Schriftstellern gehört hat.[1]) Wir werden uns daher in der kritischen Würdigung der vorhandenen, reichhaltigen Literatur auf das wesentliche beschränken können.

Als erste Arbeit, die nicht nur dem Umfange nach, sondern auch mit Rücksicht darauf, dass sie als eine stete Fundgrube für die späteren Biographen gedient hat, in Betracht kommt, erwähnen wir die Lebensbeschreibung Budé's von L. Regius.[2]) Was diese Arbeit besonders kennzeichnet, ist eine aufrichtige, tiefe Verehrung Budé's, die bei jeder Gelegenheit geäussert wird; sie macht beinahe den Eindruck einer Heiligenlegende, so dass man mit Recht behaupten

[1]) Dass Budé nicht nur im XVI. Jahrhundert, sondern auch später so gut wie gar nicht gelesen wurde, dafür haben wir verschiedene Belege. So L. Regius in *Vita Budaei*, p. 26, für das XVI. Jahrhundert; Baillet, *Jug. des sçav.* III. 159 für das XVII. und Nicéron, *Mém.* VIII, 382 für das XVIII.

[2]) *G. Budaei viri clariss. vita* (1540) etc.

kann, dass sie wesentlich zur Verehrung Budé's bei den späteren Generationen, die seine Werke kaum kannten, beigetragen hat. Der Verfasser hat hauptsächlich das äussere Leben Budé's geschildert, geht aber über seine literarische Thätigkeit leider rasch hinweg. Dafür geht er aber auf Budé's Stil näher ein[1]), der von jeher der Gegenstand lebhafter Erörterungen gewesen ist.[2]) Ausserdem besteht der Wert dieser Biographie darin, dass sie gleich nach dem Tode Budé's geschrieben worden ist und daher verhältnismässig sichere Angaben enthält. — Nur weil sie ebenfalls im Jahre 1540, also unmittelbar nach dem Tode Budé's erschien, erwähnen wir eine andere, sehr kurze Biographie panegyrischer Art von Jacques de Sainte-Marthe, die in keiner Beziehung mit der soeben genannten zu vergleichen ist.[3])

Baillet's in den achtziger Jahren des XVII. Jahrhunderts erschienene Ausführungen sind weder gründlich noch vollständig, besonders was die Besprechung der Werke Budé's anlangt.[4]) Indem er sich damit begnügt, die wichtigsten derselben ganz kurz zu erwähnen, schenkt er eine um so grössere Aufmerksamkeit dem Stile Budé's[5]); auch muss die Zusammenstellung kritischer Urteile über Budé als eine dankenswerte Zugabe bezeichnet werden. Die von ihm gegebene Biographie will populär sein, und das ist sie auch; aber nur das.[6]) — Bayle's Schreibweise und literarischer Standpunkt sind bekannt[7]), ebenso auch der enge Rahmen seiner

---

[1]) L. c., p. 28 ff.

[2]) Baillet, *Jug. des sçav.* IV, 157 ff. und 162; La Croix du Maine, *Bibl. fr.* I, 317 ff.

[3]) Marthanus, *De G. Bud. comm.* etc. — Cf. Geiger, *Studien zur Geschichte des fr. Hum.*, p. 197 ff. Geiger hat Recht, wenn er daran zweifelt, dass diese Schrift eine Rede ist; doch scheint die von ihm bekämpfte Bemerkung E. Budé's nicht richtig zu sein. Vgl. unten, p. 25, Anm. 1.

[4]) *Jug. des sçav.* II, 159; IV, 157 ff.; IV, 177 (daselbst eine reichhaltige Liste älterer Literaturangaben) und 381 f.

[5]) L. c. IV, 157 ff.

[6]) Ibd. XIII, 424 ff. Dieser Band besteht auch für sich unter dem Titel: *Des enfans devenus célèbres par leurs études ou par leurs écrits. Paris. 1688. 8⁰.* Die Seitenbezeichnung bleibt dieselbe.

[7]) *Dict. hist. et crit.* I, 697 ff.

Biographien. Was er über Budé sagt, ist für seine Zeit vortrefflich, aber zu wenig eingehend. — In Nicéron's Artikel[1]) vermisst man die feine Kritik Bayle's; doch muss anerkannt werden, dass er eine erste vollständige Liste von Budé's Schriften zu geben versucht hat, indem er ihnen eigene oder früher ausgesprochene Bemerkungen Anderer hinzufügt.[2])

Eine knappe, aber anregend geschriebene Biographie Budé's, die im wesentlichen auf Regius beruht, ist von Andrieux geliefert worden.[3]) Sie ersetzt alle früheren Lebensbeschreibungen, insofern sie das früher Gesagte in schöner Weise wiederholt; von einer selbständigen Kritik ist freilich keine Rede.

Eine wirkliche Biographie, in welcher das Leben und die Werke im Zusammenhange behandelt werden, erhalten wir erst in dem schönen, geistvollen Buche von Rebitté (1846)[4]), da die 1833 erschienene, sehr anregende Studie von Saint-Marc Girardin schon durch ihren geringen Umfang manches zu wünschen übrig lässt.[5]) Rebitté, ein ausgezeichneter Kenner Budé's und seiner Zeit[6]), bietet also zum ersten Male eine kritische, vollständige Übersicht der Werke Budé's, welche er im Zusammenhange mit seinem Leben bespricht. Allerdings ist auch er nicht frei von einzelnen Mängeln und Irrtümern. So hält er es z. B. für unmöglich, oder mindestens für sehr unwahrscheinlich, dass Budé, der für seine Muttersprache immer eine grosse Gleichgültigkeit an den Tag gelegt, trotzdem ein französisches Werk verfasst habe[7]);

---

[1]) *Mémoires* etc. VIII, 371 ff.

[2]) Er erwähnt auch manche von Budé nicht verfasste. Vgl. Rebitté, *Guill. Budé* etc., p. 152 ff. und unten p. 14 ff.

[3]) *Œuvres* VI, 309 ff. — Cf. Rebitté, *Guill. Budé* etc., p. 139.

[4]) Feugère, *Les femmes poètes au XVI*e *s.*, p. 351 ff.

[5]) Sie erschien zuerst im *Journal des Débats politiques et littéraires*, und wurde dann später in seinem *Tableau de la litt. fr. au XVI*e *s.* wieder abgedruckt.

[6]) Vgl. z. B. seine lebhafte und sachkundige Schilderung der Zustände in Frankreich zur Zeit Budé's, l. c., p. 1—138.

[7]) Ibd., p. 159 f.: «*Dans les ouvrages dont l'authenticité n'est pas douteuse, Budé laisse paraître une certaine indifférence pour ce qu'il nomme la langue vulgaire; est-il sorti une fois de cette indifférence?*

ferner bestreitet er entschieden Budé's Autorschaft der französischen Übersetzung seines berühmten Werkes *de Asse* und bei seinem Traktate über die Erziehung eines Prinzen.[1]) Was die erstgenannte Schrift anlangt, so ist Rebitté's Irrtum leicht durch die einfache Thatsache zu beweisen, dass die erste Ausgabe des *Summaire ou Epitome* nicht erst nach Budé's Tode, sondern bereits im Jahre 1522 erschien[2]) und dass bereits 1538 ein Neudruck veranstaltet wurde; das Buch ist also mindestens zweimal zu Lebzeiten Budé's erschienen.[3]) Die Voreingenommenheit Rebitté's war aber so gross, dass er daran nicht glauben wollte, obgleich er bei Nicéron (VIII, 385) gelesen hatte: «*Budé prit lui-même le soin de faire un abrégé de son Livre en François,*[4]) *et cet abrégé a été imprimé plusieurs fois, il est cependant rare. Une édition porte ce titre: Sommaire ou Epitome du Livre de Asse, par Guillaume Budé. Paris. 1522. in -8⁰.*»[5]) Wenn man

---

S'il l'eût fait, à coup sûr il s'en serait vanté.» Man sieht nicht ein, warum Budé sich dessen hätte rühmen sollen, wenn man weiss, dass stolze Naturen, und Budé ist gewiss eine solche, nur mit Schmerzen den lange verteidigten Standpunkt verlassen. Wir werden aber weiter unten (p. 36 ff.) sehen, welche Gründe ihn zum Gebrauche der französischen Sprache veranlassten.

[1]) Rebitté, l. c., p. 161 und 162; siehe auch weiter unten p. 96, Anm. 1.

[2]) Es wird dies bewiesen nicht nur durch die auf dem Titelblatte des Werkes vom Buchdrucker angeführte Jahreszahl, sondern auch durch das am Anfang stehende Druckprivileg, welches vom 27. Januar 1522 datiert ist.

[3]) *Summaire ou Epitome* etc. Wir citieren hier nur den Schluss der Erörterungen Rebitté's, p. 160: «*L'examen de l'abrégé français a confirmé tous nos doutes. C'est pourquoi nous nous croyons en droit de regarder l'un et l'autre* (d. h. l'abrégé latin et l'abrégé français) *comme des productions qu'on a fabriquées sur le grand travail de Budé, mais après la mort de l'auteur.*»

[4]) Diese Thatsache findet ihre Bestätigung in dem Wortlaute des Druckprivilegs im französischen Epitome vom Jahre 1522, woselbst es heisst: «. . . *vne Epithome du liure de asse translate de latin en françoys et presente au roy nostre sire, par noble homme et saige maistre Guillaume Bude, conseiller du Roy nostre sire et maistre de ses requestes.*»

[5]) Was die lateinische Abkürzung anlangt, so wollen wir uns da-

die obigen Ausführungen im Auge behält, kann man verstehen, wie Rebitté dazu kam, zu glauben, beziehungsweise zu behaupten, dass der Traktat über die Erziehung eines Prinzen nicht Budé's Werk sei.[1]) Es ist sehr zu bedauern, dass sich Rebitté bis zum Ende konsequent geblieben ist und sich nicht die Mühe gegeben hat, das genannte Werk wenigstens einmal anzuschauen. Er hätte sich doch wohl überzeugt, dass das Buch wirklich von Budé herrührt, seine Arbeit wäre dann ohne diese Lücke, und wir hätten von ihm sicherlich eine ebenso schöne Analyse dieses einzigen, französisch geschriebenen Buches von Budé erhalten, wie Rebitté sie von den anderen Werken dieses merkwürdigen Mannes gegeben hat.[2]) Es ist Thatsache, dass *l'Institution du Prince* erst nach dem Tode des Verfassers erschienen ist.[3]) Es ist ja auch nicht schwer zu erklären, warum es Budé für ratsam hielt, die Schrift bei seinen Lebzeiten der Öffentlichkeit nicht zu übergeben.[4]) Alles in allem, ist Rebitté's Untersuchung trotz der erwähnten Mängel und Irrtümer, die übrigens nur einen unbedeutenden Teil der Schrift ausmachen, sehr wertvoll[5]), was man von dem nächsten Biographen leider

---

rüber nicht näher auslassen, weil es uns ziemlich gleichgültig zu sein scheint, ob sie von Budé oder von einem anderen herrührt. Jedenfalls ist sie auch bei Lebzeiten Budé's gedruckt worden, denn Nicéron (VIII, 384) citiert eine in Köln erschienene Ausgabe von *de Asse* aus dem Jahre 1528 mit dem Zusatze: «. . . *avec l'abrégé de cet ouvrage*». Auch Clement David (*Bibliothèque curieuse* V, 375) erwähnt eine ebenfalls in Köln erschienene Ausgabe von *de Asse*, auf deren Titelblatte man unter anderem liest: «*Ejusdem* (d. h. *Budaei*) *de Asse et partibus ejus Breviarium.*» Wahrscheinlich ist damit die von Nicéron citierte Ausgabe gemeint.

[1]) L. c., p. 161: «*Nous ne croyons pas non plus, sans quelque hésitation, à l'authenticité du livre de l'Institution d'un* (sic!) *Prince.*»

[2]) L. c., p. 164—252. Cf. Feugère, *Femmes poètes*, p. 363.

[3]) Die frühesten bekannten Ausgaben datieren aus dem Jahre 1547; das Buch wurde aber, wie Bayle (l. c., p. 701, Anm. P.) richtig bemerkt, bereits 1544, bezw. 1546 gedruckt. Siehe d. Nähere weiter unten, p. 91 u. 94.

[4]) Siehe unten p. 44. — Über die Frage der Echtheit des Traktates wird weiter unten (besonders p. 74) gehandelt werden.

[5]) Auch Geiger (*Studien zur Gesch. des fr. Hum.*, in: *Viertel-jahrschrift* etc. II, 197 f.) rühmt die glänzenden Eigenschaften des Buches,

nicht behaupten kann. Wir meinen den Nachkömmling des berühmten Humanisten Eug. de Budé, dessen Werk im Jahre 1884 erschien.[1]) Dieses Buch ist im grossen und ganzen nur die Wiederholung dessen, was wir schon bei Rebitté finden, oft aber eine so ungeschickte[2]), dass man sich wirklich fragen muss, warum es überhaupt geschrieben worden ist. Um zu beweisen, dass Budé der Begründer des Collège de France ist, war eine solche Weitläufigkeit sehr unnötig. Und ist dies von Eug. de Budé wirklich bewiesen worden? Die grossen Verdienste Budé's um seine Beteiligung an der Begründung dieser Anstalt sind von jeher anerkannt worden; aber ihn als den eigentlichen Begründer des Collège zu bezeichnen, geht doch sicher zu weit.[3]) Wir können nicht einmal, wie Geiger das thut, jene Schrift „als ein Zeichen dankbarer Gesinnung froh begrüssen".[4]) Denn die eigenen Ausführungen des Verfassers verlieren sehr viel von ihrem Werte, da er seine Arbeit mit so wenig Kritik und Gewissenhaftigkeit ausgeführt hat.[5]) Was speziell die von Rebitté bestrittene

meint aber zugleich, dass es als letztes Wort über Budé nicht angesehen werden könne.

[1]) Geiger, l. c., p. 197 ff.

[2]) Vgl. z. B. die von ihm (p. 49—178) gegebene Analyse der Werke Budé's.

[3]) Pasquier, *Recherches de la France*, p. 382: «*Je voy quelques vns discourans par advis de pays sur ceste affaire, attribuer ce nouveau mesnage, les aucuns au docte Guillaume Budé seulement, les autres à Messire Jean Du Bellay Cardinal, et Jean Lascary, et que par leur aduis le Roy fut induit à ce faire. Non, il n'eut en cecy autre instigateur que soy mesme. Il estoit (comme i'ay dit) naturellement adonné aux lettres, aussi fut-il naturellement de soy-mesme inspiré à ceste noble devotion. Bien recognoistray-ie que depuis Budé seruit de fidele instrument au public pour l'y maintenir.*»

[4]) Vierteljahrschrift für K. u. L. der R., II, 197.

[5]) Um nur einige Beispiele anzuführen, erwähnen wir folgendes. Eug. de Budé zitiert (p. 55) eine Stelle aus den *Annotationes in Pand.*, um zu zeigen, wie Budé seiner Unzufriedenheit mit der Gleichgültigkeit Franz' I. für die Wünsche der Gelehrten Ausdruck verleiht. Die *Annotationes* sind aber, wie bekannt, im Jahre 1508 veröffentlicht worden, während Franz I. erst sieben Jahre später den französischen Thron bestieg. Eine so grundlose Behauptung wirft ein wenig günstiges Licht auf sein Wissen und sein Streben nach wahrheitsgemässer

Schrift Budé's über die Erziehung eines Prinzen anlangt, so kann man nur sagen, dass Eugène de Budé's Bemerkungen darüber (p. 121 ff.) gegenstandslos sind; denn abgesehen von der richtigen Behauptung, dass jener Traktat echt sei, ist seine auf p. 124 ff. versuchte Analyse desselben im Grunde nichts anderes, als die modernisierte Wiedergabe einzelner, aufs geratewohl dem Traktate Budé's entnommener Stellen. Dass er das ganze Buch nicht gelesen hat, wird durch die Thatsache bewiesen, dass er die Tendenz jener Schrift vollständig verkennt.[1]) So kommt denn überall, wo er auf sich selbst angewiesen ist, seine Kritiklosigkeit zum Ausdrucke.

Darstellung. Wie wenig es ihm um die Wahrheit zu thun ist, geht auch aus seiner Behauptung hervor, dass er G. Budé's lateinischen Brief an G. Tunstall nach dem Originale in das Französische übersetzt habe. Die beiden Stellen lauten folgendermassen: «*Dixeram me αὐτομαθῆ τε καὶ ὀψιμαθῆ fuisse, et non modo praeceptore nullo, sed etiam sero literis bonis studuisse: nunc eo amplius dico, literarum me rudimenta et grammatices principia, ut tum ferebant mores simplicitatis nunc obsoletae, in hac urbe didicisse triuiali sub magistro ludi literarii*» (Budaei Op. omnia I, 362). Eug. de Budé (p. 11): «*Je vous ai dit que je n'ai pas eu de maître* [in der Anm.: *Ailleurs* (sic!) *Budé se prétend αὐτομαθῆ τε καὶ ὀψιμαθῆ*]; *j'ajoute que j'ai appris les éléments de la littérature et de la grammaire à Paris etc.*» Und wer wird ferner glauben, dass er die *Bibliothèques françaises* von La Croix du Maine und Du Verdier benutzt oder auch nur gesehen habe, wenn er (p. 51) sie folgendermassen citiert: «Lacroix, Dumaine et Duverdier (Bibliothèque française, 1587)?» In Wirklichkeit hat er die von ihm angeführte Stelle Wort für Wort der Biographie Rebitté's (p. 80) entnommen.

[1]) Siehe unten p. 46, Anm. 1 u. p. 39, Anm. 2. — Später (1890) hat dann Eug. de Budé in der *Bibliothèque universelle et Revue suisse* (tomes XLVII—XLVIII) noch einen ziemlich umfangreichen Artikel über G. Budé veröffentlicht. In gedrängter Form wiederholt er jedoch nur das früher Gesagte.

I. Biographisches.

Wir könnten uns an dieser Stelle einfach auf die Thatsache berufen, dass die Kenntnis des Lebens eines Autors immer wesentlich die Erkenntnis seiner Werke fördert, um es zu rechtfertigen, dass wir der eigentlichen Behandlung des Gegenstandes eine kurze Lebensskizze vorausschicken. Wir fügen aber hinzu, dass für das Verständnis des Traktates *De l'Institution du Prince* die Kenntnis des Lebens Budé's viel notwendiger ist, als gewöhnlich angenommen wird. Zugleich geben wir uns der Hoffnung hin, dass es uns gelingen wird, nebenbei manchen Irrtum zu berichtigen.

Bis jetzt ist gewöhnlich das Jahr 1467 als das Geburtsjahr Budé's angegeben worden und zwar auf Grund einer Äusserung Regius', nach welcher Budé am 23. August 1540 in seinem dreiundsiebzigsten Lebensjahre gestorben sei.[1]) Nach dieser Angabe aber kann man freilich nur ungefähr auf das Jahr 1467 schliessen; denn nach derselben könnte er auch in der ersten Hälfte des Jahres 1468 geboren sein. Rebitté (l. c., p. 141) ist der erste, der sich von der Tradition nicht irre führen lässt, sondern das Geburtsjahr unbestimmt lässt (1467 oder 1468).[2]) Dafür stützt er sich nicht nur auf die erwähnte Angabe des Regius, sondern auch auf einen Brief des Erasmus an Budé aus dem Jahre 1516 (bei Rebitté falsch 1526 angegeben), in welchem steht: „. . . *tu, ut scribis, non procul abes a duodequinquagesimo.*" Später hat

[1]) *Budaei . . . vita*, p. 50. — Vgl. hier weiter unten p. 24, Anm. 2.

[2]) Ebenso Egger, *l'Hell.* I. 161, und Schmid's *Geschichte der Erziehung* II, 43.

man dann wieder ganz allgemein nur das Jahr 1467 als das Geburtsjahr Budé's angegeben. Auf Grund einer lateinischen Handschrift der *Bibliothèque Nationale* zu Paris, welche wir der Hand Jean Budé's, des älteren Bruders unseres Budé, verdanken, glauben wir aber nun beweisen zu können, dass nicht 1467, sondern 1468 das Geburtsjahr Budé's ist. In dieser Handschrift, welche verschiedene kleinere Werke von Seneca enthält, befindet sich unter anderem eine Kopie der Notizen, die der Vater Budé's über die Geburt seiner Kinder gemacht hat.[1]) Dieser, Jean Budé (Vater), hat die Geburt seiner Kinder in streng chronologischer Ordnung, mit der genauen Angabe des Datums, verzeichnet. Der auf unseren Budé sich beziehende Eintrag lautet daselbst: «Le XXVI[me] jour de janvier mil IIII[c] LXVII fut né à Paris Guillaume Budé, et fut tenu sur fons de maistre Guillaume de Corbie, de Maistre Mathieu Beauvarlet et de ma seur Marie, femme de maistre Jehan Picart.» In dieser Notiz ist nun das Jahr in der damals in Frankreich (und anderwärts) üblichen Zählung angegeben, da man dort das neue Jahr nicht am 1. Januar, sondern zu Ostern begann.[2]) Auch deutet schon das von Jean Budé junior angegebene Datum — der 26. Januar — auf das Jahr 1468 hin; denn anders wäre ja Budé in seinem vierundsiebzigsten und nicht, wie Regius bemerkt, in seinem dreiundsiebzigsten Jahre gestorben, und was noch wichtiger ist, er wäre dann nur 44 Tage nach seiner älteren, am 13. Dezember 1466 geborenen Schwester Marion auf die Welt gekommen. Es könnte also 1467 nur dann sein Geburtsjahr sein, wenn der Monat unrichtig und Budé etwa gegen das Ende dieses Jahres geboren wäre. Für diese Annahme gibt es aber nicht die geringsten Anhaltspunkte. Wir werden also zu dem Schlusse gedrängt, dass G. Budé nicht 1467, sondern am 26. Januar 1468 geboren ist.

Bei dem mangelhaften Schulunterrichte der damaligen Zeit[3]) lernte Budé anfangs nicht viel und auch später in

---

[1]) Diese Notizen sind von Omont im *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de Paris* XII, 45 ff. veröffentlicht worden. Dabei hat er aber das Jahr falsch angegeben; denn er sagt irrtümlicherweise: mil IIII[c] LXXII.

[2]) Rühl, *Chronologie*, p. 26, 32 ff.; Grotefend, *Handbuch*, p. 28, A. 1.

[3]) Regius, l. c, p. 8: «*Personabant adhuc omnes scholae uocibus*

Orléans, wo er die Rechte studierte, waren seine Erfolge wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Lateins nur mässig.[1]) Des Studiums überdrüssig geworden, führte er nach seiner Rückkehr von Orléans ein leichtes Leben, indem er sich der Jagd und den Vergnügungen aller Art vollständig hingab.[2]) Dann aber wendet er sich in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre [3]) mit einem solchen Eifer dem ernsten Studium zu, dass er auf alles verzichtet, sogar auf die notwendige Erholung [4]), und flösst dadurch seinem Vater die grösste Be-

---

imperitorum hominum et barbarorum, necdum politioris doctrinae splendor Gallis illuxerat.» — Vgl. damit, was Budé selber in seinem Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) und in *de Studio literarum* etc., p. 6, darüber sagt. — Vgl. ferner Laur, *Erasme* etc. II, 3 ff.

[1]) Regius, l. c., p. 8: «*Neque enim ignarus latinae linguae, et ab aliis disciplinis imparatus, artem illam reconditam et multiplicem subtilemque cui sese dediderat, cognitione et scientia poterat comprehendere.*» Wir citieren dies besonders deswegen, weil man bei manchen späteren Biographen findet, dass er von Kindheit an lateinisch habe lesen können. Wir erwähnen z. B. Crasso, in dessen *Elogii d'hvomini letterati* I, 21 behauptet wird: «*Egli apparò da Fanciullo la Lingua Latina, e dopo volle apprender la Greca per legger nel proprio Idioma gli Autori.*»

[2]) In einem Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) sagt er: «*Domum reuersus salutem dixi literis, studiis utique indulgens iuuentutis illiterate aut emerite certe et iam exauctorate.*» Vgl. Regius, l. c., p. 8.

[3]) Vgl. seinen Brief an Tunstall (Opp. I, 362): «. . . *quum accipitrariis et uenatoribus salute semel dicta annos abhinc sex et uiginti* . . .» Da dieser Brief im Jahre 1517 geschrieben ist, so muss er sich im Jahre 1491, also im Alter von 23 Jahren, an die Arbeit gemacht haben. Cf. Rebitté, l. c., p. 142.

[4]) Vgl. Regius, l. c., p. 14 ff.: «*Forte euenit ut haberet sermonem de suis studiis apud Franciscum Regem multis audientibus uiris amplissimis, in quibus aderat Vistus praeses consilii Parisiensis, Budaeo non solum uicinitate, sed etiam consuetudine et beneuolentia coniunctissimus: tum summae eius diligentiae et testis locupletissimus, et laudator certissimus. Producto longius (ut fit) sermone, cum alia aliis adderentur quae obstupescerent audientes, et rex magnopere miraretur: haec Vistus subiunxit, Budaeus è regione aedium mearum (ait) plus decem annis iam habitauit: tamen quoad possum totius eius spatii memoriam recordari. hunc nunquam uidi, ne diebus quidem festis in limine domus (ut assolet) ociantem, nunquam horis pomeridianis circulantem, aut praetereuntes circunspicientem, nullum denique tempus uacuum laboris sibi dantem animaduerti, aut unam dieculam remittentem relaxandi animi causa. Quorum admiratione cum omnes in se conuertisset, rex à Budaeo scis-*

sorgnis ein.[1]) Dieser aussergewöhnliche, auch in der Folge stets bethätigte Fleiss [2]) gab Anlass zu manchen Anekdoten [3]), untergrub aber zugleich seine Gesundheit.[4])

---

citatus est, num ille uera prolocutus esset: uerecundè agnouit omnia, et his alia maiora quotidie facere se dixit: quae si vulgo proferantur, uix habuerint fidem.» Auf dieser Darstellung beruht offenbar die Stelle bei Clarmundus (*Vitae* etc. I, 37): „Wie er nun einsmahls zu Hoffe in hoher Gegenwart Francisci Imi eine schöne Oration cum applausu hielt: so fragte ihn der König, wo er sich biss anhero auffgehalten, dass man ihn nicht eher kennen lernen? Hierauff gab er zur Antwort, dass er stets in Paris gewesen, und sich in seiner Bibliothek verstecket hätte: worinn auch sein Vetter der Praesident Beyfall gab, sagende dass er zwar sein nächster Nachbar; dennoch aber habe er ihn innerhalb 10 Jahr niemahls sehen aus seinem Hause gehen." Dieselbe Übertreibung wird von Paul Albert (*La Litt. fr.*, p. 119) wiederholt: «*Budé était un travailleur infatigable. En dix ans, on ne le vit pas sortir une fois de sa maison.*» Eug. de Budé (s. p. 22) citiert nur die von Regius dem Vistus in den Mund gelegten Worte, indem er zugleich den Glauben erweckt, dass sie wirklich so gesprochen worden seien; seine eigentliche Quelle erwähnt er mit keinem Worte!

[1]) Siehe Regius, l. c., p. 18. — Vgl. hiemit die willkürliche Darstellung des Eug. de Budé, der auf Seite 19, ohne seine Quelle anzugeben, unter Anführungszeichen die Worte citiert, mit welchen Jean Budé (nach Regius) seinen Sohn ermahnt haben soll.

[2]) Über seine Lebensweise berichtet Regius folgendes (l. c., p. 16): «*Diem ita consumebat. Mane excitatus è somno, literis se addebat usque ad tempus prandii: priusquam discumberet, se exercebat modica ambulatione. Post cibum duae propemodum horae uariis sermonibus ducebantur: inde ad easdem vices redibat.*» Siehe auch Lanson, *Hist. de la litt. fr.*, p. 265.

[3]) Eine derselben sei hier hervorgehoben, weil sie später schlechthin als eine Thatsache bezeichnet worden ist. Bei Regius (l. c., p. 16) lesen wir nämlich folgendes: «*Nuptiarum etiam die, qui est laetitiae et hilaritati dicatus, minimum tres horas studuisse commemorant.*» Spätere Biographen wiederholen dann jene Angabe ohne weitere Prüfung, wie z. B. Paul Albert (p. 119) und Saint-Marc Girardin (*Tableau* etc. p. 291): «*Sa femme, au surplus, avait su à quoi s'en tenir dès le commencement: car le soir de son mariage il lut et étudia trois heures.*» Also nicht nur am Tage, sondern auch am Abend seiner Hochzeit soll er studiert haben! Und Clarmundus (l. c. I, 39) will sogar wissen, dass Budé selber jene Angabe gemacht habe: „Dieser lag continuirlich zu Hause und studirte Tag und Nacht wie er denn selbst an einem Orte gestehet, dass er jederzeit fleissig gewesen, ausser an seinem Hochzeitlichen Ehren-Tag, da hätte er nur können vier Stunden studiren."

[4]) Bayle (l. c. I, 698) schwankt zwischen den Angaben Baillet's,

Anfangs waren seine Fortschritte gering, da er in Bezug auf Auswahl der passenden Bücher auf sich selbst angewiesen war.[1]) Nach und nach kam er aber doch auf den richtigen Weg, indem er die Kommentatoren bei Seite liess und die Autoren selber zu lesen anfing, insbesondere den Cicero.[2]) Nachdem er sich auf diese Weise die Kenntnis des Lateins angeeignet hatte, dachte er sofort an das Griechische. Aber auch hier war er im Grunde auf sich selbst angewiesen; denn der ihm als Lehrer empfohlene Grieche war seiner Aufgabe nicht gewachsen[3]), und Lascaris konnte für ihn nicht viel thun. So ist der grösste Hellenist[4]) seiner Zeit auch im

---

der (l. c., p. 427) behauptet hatte, dass sich Budé stets einer vortrefflichen Gesundheit erfreut habe und denen des Regius, der (p. 19f.) von Budé's öfteren Krankheiten zu erzählen weiss. Es wird dies von Budé selber bestätigt; man vgl. namentlich seinen Brief an Erasmus (I, 378); ferner Andrieux, VI. 320 und Rebitté, p. 151.

[1]) Vgl. seine eigene Mitteilung im Briefe an Tunstall (Opp. I, 362) und dann auch Regius, l. c., p. 10.

[2]) Regius, l. c., p. 10: «*Hanc uerò fecit instituti mutationem, ut optimum quenque legeret sine interpretibus, et Ciceronem in primis ad uerbum disceret.*»

[3]) Budé erzählt das ziemlich ausführlich in seinem Briefe an Tunstall (l. c. I, 362). — Auch Regius berichtet darüber (l. c., p. 11). Von letzterem wissen wir, dass dieser Grieche Georgius Hermonymus war. Geiger (l. c. II, 119) findet, dass das ungünstige Urteil Budé's über Hermonymus verdächtig sei, da „Neigung zum Spott und missgünstige Beurteilung gerade der Hervorragenden" eine Eigentümlichkeit von ihm und Erasmus ist. „Erwähnenswert," so fährt Geiger fort, „ist die Divergenz der Tadelnden (d. h. Budé und Erasmus): Budé verdächtigt mehr den Charakter, Erasmus mehr das Wissen." Was Budé nun anlangt, so ist diese letzte Bemerkung Geiger's kaum richtig. Vor allem äussert sich Budé über die Unwissenheit seines Lehrers mindestens ebenso abfällig, wie über seinen Charakter: denn seine Worte im Briefe an Tunstall lauten: «*Accedebat illud erroris, quod quae erat in eo ignorantia ego ludificationem esse putabam, quo diutius ille me stipendiatum ac pene nexum prae auiditate haberet.*» Der Umstand aber, dass er den Namen verschweigt, ist für uns ein Beweis, dass er jene Bemerkung nicht aus Bosheit gemacht hat. — Cf. Rebitté (l. c., p. 255).

[4]) Siehe unten, p. 13, Anm. 2. — Vgl. Rebitté, l. c., p. 146. Scaliger (Scaligerana, p. 72) sagt ebenfalls von ihm: «*C'a esté le plus grand Grec de l'Europe.*» Trotzdem sind wir nicht geneigt, mit Andrieux

Griechischen ein Autodidakt.[1]) Um aber den Namen des gelehrtesten Mannes seiner Zeit mit Würde tragen zu können[2]), beschränkte er sich nicht nur auf das Latein und das Griechische, sondern studierte auch Mathematik, Literatur, Geschichte, Philosophie, Theologie, das Recht und die Medizin.[3])

(*Œuvr.* VI, 317) zu glauben *«qu'il pouvait facilement, à la première vue, lire tout haut en grec un livre latin, et en latin un livre grec»*.

[1]) Siehe Regius, l. c., p. 11; Budé selbst im Briefe an Tunstall, in *Budaei opera* I, 363. Dass Budé nicht nur durch Lascaris, sondern auch durch seinen Aufenthalt in Italien gefördert wurde, kann kaum bezweifelt werden. Er selbst scheint jenem Aufenthalte allerdings keine grosse Bedeutung beizumessen. Er äussert sich darüber in seinem Schreiben an Tunstall (B. op. I, 362) folgendermassen: „Nec tamen ideo velim ut omnino me expungas è numeris classicorum, ut domestica atque umbratica eruditione institutum: posse enim sic quoque mihi videor inter iuniores centuriari, cum inter munificos profiteri coeperim nec praepropere, nec infelicissime, ut vestrae amborum autoritati libens credo. Interim bis Romam adii, urbesque insignes Italiae, doctos ibi homines non ita multos per transennam uidi potius quam audiui, et literarum meliorum professores tamquam a limine salutaui, utique quantum homini licuit Italiam raptim peragranti, nec libera legatione: sed et domi nonnunquam doctorum hominum familiaritate usus sum." Es sei noch hinzugefügt, dass Egger sich undeutlich ausdrückt, wenn er (*L'Hell.* I, 145) sagt, dass Budé Lascaris' *auditeur* gewesen sei.

[2]) Von allen Seiten wurde ihm überschwängliches Lob gespendet, z. B. von Regius (l. c., p. 12), von Jovius, *Elogia*, p. 15 (*«non Galliae modo, sed totius etiam Europae longe doctissimus»*), von Sammarthanus, *Elog.*, p. 4 (*«Gul. Budaeus Parisiensis omnium qui hoc patrumque seculo vixere sine controuersia doctissimus»*), von Guicciardini (*Historia di Italia*, 1560, p. 454: *. . . huomo . . . di somma e forse unica eruditione tra tutti gli huomini de' tempi nostri*), von Vives (in seinem Briefe an Erasmus, bei Eulitz, *Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus*, p. 5), und endlich von Floridus (*Apologia*, p. 117): „Primus se mihi excellentium offert Gulielmus Budaeus, aduersus quem licet nonnulla superius scripserim, non tamen negarim eum omnium qui uiuunt meo iudicio esse eruditissimum, graecaeque linguae peritissimum."

[3]) Nach Regius (l. c., p. 11) hat er auch in der Mathematik grosse Erfolge errungen. Über den Umfang seines Wissens berichtet Regius ausführlich (p. 17): «. . . *nec solum has arteis, quibus ingenuae ac liberales doctrinae continuentur, literarum cognitionem, et poëtarum, et antiquitatis totius memoriam, atque illa quae de naturis rerum, de hominum moribus, de rebus publicis disputata sunt, assecutus erat; sed*

Da ist es denn kein Wunder, wenn ein Mann von so weitem Gesichtskreise der französischen Renaissance erfolgreich den Weg bahnt [1]) und ihr sein eigenes Gepräge verleiht. [2])

Hiemit kommen wir auf die schriftstellerische Thätigkeit Budé's, welche unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden kann. Denn seine Werke bedeuten die Förderung der Wissenschaft und der Literatur nicht nur durch die gründliche Lösung vieler Probleme, die damals auf der Tagesordnung standen, sondern auch durch die lebhafte Anregung und entschiedene Befürwortung derselben. Wenn man dazu noch den wohlthätigen Einfluss berücksichtigt, welchen er durch seine gesellschaftliche Stellung ausübt, so hat man von der Vielseitigkeit seiner Verdienste ein klares Bild.

Zuerst lieferte er einige Übersetzungen aus dem Griechischen in das Lateinische [3]), die zwischen 1502 und 1508 erschienen. [4]) Gehen auch die Meinungen über den Wert der Übersetzungen auseinander [5]), so wird man doch stets im Auge behalten müssen, dass es Budé's erste Versuche waren, mit denen er vor die Öffentlichkeit trat. Jedenfalls kündigen diese Erstlingsarbeiten schon deutlich genug seine spätere literarische Thätigkeit an. [6])

Nicht lange nachher liess er auch sein erstes grösseres Werk erscheinen, die *Annotationes in Pandectas tam priores quam*

---

etiam ius ciuile perdidicerat, medicinam cognouerat, disciplinam sacram uniuersam perceperat cùm antiquiorem, tum nouam.»

[1]) Birch-Hirschfeld (*Geschichte der frz. Litt.*, p. 11) und Morf (l. c., p. 30) nennen Budé den ersten grossen Humanisten Frankreichs. — Die Frührenaissance Frankreichs mit Jean de Montreuil und Nicolas de Clemanges kommt kaum in Betracht, wenn von der französischen Renaissance die Rede ist (vgl. Voigt, *Die Wiederbelebung des kl. Alt.* II, 331—356.)

[2]) Birch-Hirschfeld, l. c., p. 11; Lanson, l. c., p. 230; Morf, l. c., p. 8.

[3]) Plutarchi *De Placitis Philosophorum*, *De fortuna Romanorum* und *De tranquillitate animi;* Basilii Magni *Epistola ad Gregorium Naziansinum de vita in solitudine agenda.*

[4]) Rebitté, l. c., p. 155.

[5]) Nicéron, *Mém.* VIII, 384 oder Eug. de Budé, l. c., p. 61 f., welcher Nicéron abgeschrieben hat.

[6]) Vgl. weiter unten, p. 77.

posteriores[1]), in welchem der gelehrte Philologe und der eifrige Kämpfer gegen die Unwissenheit und gegen die Barbarei ganz deutlich zum Vorschein kommt. Die Erklärung verschiedener Ausdrücke des römischen Rechtes, die im Laufe der Zeit dunkel und unverständlich geworden waren, war wohl der nächste Anlass zu diesem Werke und sein eigentlicher Gegenstand; aber in diesen Rahmen schiebt der Verfasser gelegentlich Vorwürfe gegen seine Zeitgenossen und ihre Schwächen ein, Vorwürfe, die den zukünftigen grossen Humanisten bereits erkennen lassen. Die dieser Schrift anhaftenden Mängel, vor allem ihre Planlosigkeit und Unordnung[2]), treten zurück hinter des Verfassers Gründlichkeit und Vielseitigkeit. Durch die Veröffentlichung dieses Buches war sein Ruhm mit einem Schlage begründet, zumal er über seinem Streben nach Vertiefung des juristischen Studiums[3]) sein eigentliches Ziel — Förderung der Philologie — nie aus den Augen verlor.[4])

Das wichtigste Werk Budé's erschien aber erst im Jahre 1514. Erst nach 9 Jahren der Stoffsammlung und 15 Monaten der Ausarbeitung konnte *de Asse et partibus eius* der Öffentlichkeit übergeben werden. Dafür sicherte es aber seinem Verfasser ein ungewöhnliches Ansehen, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien, Deutschland und England.[5]) Dieses Werk verschaffte ihm hauptsächlich den Namen des gelehrtesten Mannes seiner Zeit; es lieferte zugleich

---

[1]) Veröffentlicht im Jahre 1508, siehe Rebitté, l. c., p. 219 ff.

[2]) Rebitté, l. c., p. 231 f.: «*Budé n'était pas d'humeur à suivre un plan, à s'engager dans une voie longue et suivie. Quand il annote les Pandectes, il prend un peu sans ordre les mots et les questions qu'il lui plaît d'expliquer. Cette humeur libre et un peu capricieuse, cet esprit qui aime à n'avoir pas d'autre règle que son premier élan, se retrouve dans tous ses ouvrages.*»

[3]) Siehe Taisand, *Les vies des plus célèbres jurisconsultes de toutes les nations*, p. 89. — Vergleiche auch den Titel der Gesamtausgabe seiner Werke von 1557, wo das Civilrecht besonders hervorgehoben wird.

[4]) Rebitté, l. c., p. 231: «En publiant ses annotations sur les Pandectes, Budé semblait ne s'occuper que de la réforme de l'étude du droit; mais au fond il plaidait dès lors la cause de la philologie.»

[5]) Regius, l. c., p. 22: «*diuinum opus de Asse*». Siehe ebenfalls Rebitté, l. c., p. 242.

den überall anerkannten Beweis, dass Gelehrsamkeit und Geschmack für humanistische Studien keine ausschliessliche Eigenschaft der Italiener sei. Das Verständnis der klassischen Autoren war durch diese erste gründliche Erklärung des antiken Geldes, Masses und Gewichtes wesentlich gefördert.[1]) Zugleich wurde auch das Programm der französischen Humanisten ausgesprochen und der Gegenstand ihrer Studien genau bestimmt.[2]) Leider war es ihm nicht gegönnt, die Freude über das vollendete Werk, dessen Anlage und gelehrte Gründlichkeit für den weiteren Lauf des Humanismus in Frankreich so bedeutungsvoll werden sollten, ungetrübt zu geniessen. Ein Italiener, Aemilius Portius, dessen Werke er nicht gekannt hatte [3]), beschuldigte ihn des Plagiats und kränkte dadurch den schon von Haus aus leicht erregbaren Humanisten aufs tiefste.[4]) Wurde auch dieser Streit durch Laskaris' Vermittlung bald nachher beigelegt, so ging ihm die leidige Angelegenheit doch so sehr zu Gemüte, dass er sie lange nicht vergessen konnte.[5])

Erst 15 Jahre später (1529) veröffentlichte Budé sein drittes und letztes grosses Werk, die *Commentarii linguae graecae*.[6]) Wie gross der Dienst war, welchen Budé mit

---

[1]) Rebitté, l. c., p. 240.

[2]) Birch-Hirschfeld, l. c., p. 11; Morf, l. c., p. 3f. — Cf. Lanson, l. c., p. 222 und besonders p. 230.

[3]) Rebitté, l. c., p. 240f.

[4]) Regius, l. c., p. 23.

[5]) Wie tiefe Spuren dieser Zwischenfall in Budé hinterlassen hatte, sieht man am besten aus einer Stelle in der *Instution du Prince*, wo er ausdrücklich betont, dass die betreffende Schrift seine eigene Arbeit sei, welche ihm daher niemand abstreiten könne. Siehe darüber näheres weiter unten, p. 41.

[6]) Réaume, *Les prosateurs franç.*, p. 89, meint, dass Budé ein gerade so wichtiges Werk wie dasjenige *de Asse* über die Reform der literarischen Studien geschrieben habe: «Citons, parmi ses principaux titres de gloire, son ouvrage de la Réformation des études littéraires, nouveau plan d'études substitué à la discipline du moyen-âge, et son traité *De Asse*.» Réaume meint offenbar Budé's *De Studio literarum recte et commode instituendo*. Ohne dieses Werk zu unterschätzen, muss man doch sagen, dass es bei weitem nicht auf jener Höhe steht, welche allgemein dem *de Asse* zuerkannt worden ist.

dieser Schrift seinen Zeitgenossen leistete, beweist am besten der Umstand, dass sie ihn neidlos einstimmig als den ersten Hellenisten der Zeit anerkannten. Ist auch das Werk nicht frei von Mängeln [1]), so wird doch sein Wert auch in unserer Zeit noch richtig eingeschätzt [2]); besonders die griechischen Studien verdanken ihm eine nicht unwesentliche Förderung.

In den bisher besprochenen Werken, welche vor allem die Förderung gelehrter Zwecke im Auge haben, findet Budé, wie bereits angedeutet, vielfach Gelegenheit, gegen die Unwissenheit und Barbarei in seinem Vaterlande zu kämpfen und für die Sache des Humanismus einzutreten. Und so lassen denn auch seine kleinen, seit 1514 veröffentlichten Schriften überall das Streben erkennen, den Geschmack für die *bonnes études* zu wecken, ihnen das noch immer fehlende Ansehen zu verschaffen und womöglich die Herrschaft zu sichern. [3]) Zu diesen kleineren Schriften [4]) gehören: *De l'Institution du Prince* (1516), *De contemptu rerum fortuitarum* (c. 1520) [5]), *De Studio literarum recte et commode instituendo*

---

[1]) Nicéron, *Mémoires*, VIII, 387: «*Ces commentaires sont très-sçavans, et on y remarque sans peine un travail immense et une lecture prodigieuse; mais après tout ce n'est qu'une masse informe et indigeste, sans ordre et sans méthode.*»

[2]) Andrieux, l. c. VI, 322: «*C'est un ample recueil de mots, de phrases, de locutions et d'idiotismes de la langue grecque, avec des explications et de fréquentes comparaisons à la langue latine, le tout éclairci et justifié par des exemples tirés de tous les auteurs grecs et latins, qu'il semble que Budé ait tous sus par cœur, si l'on en juge par l'abondance, la variété et la facilité de ses citations. Un pareil travail nous effraie aujourd'hui; il devrait au contraire nous encourager, en nous montrant ce dont on peut venir à bout avec une volonté ferme et persévérente.*» — Ähnlich Rebitté, l. c., p. 250.

[3]) Charpentier, *Hist. de la Renaiss. des lett.*, II, 109: «*Budé dans son „Philologia" montre bien quelle importance il attache, et voudrait qu'on attachât à l'érudition; il demande en quelque sorte que les savants forment dans l'État un quatrième ordre: naïve illusion de savant! La science sera bien un jour une puissance, mais un ordre jamais.*»

[4]) Rebitté, l. c., p. 164 ff. und Eug. de Budé, l. c., p. 91 ff. haben über sie eingehender gehandelt.

[5]) Rebitté, l. c., p. 155 und Eug. de Budé, l. c., p. 91.

(1527), *de Philologia* (1530 oder 1529)[1]) und *De Transitu Hellenismi ad Christianismum* (1534). Diesen kann noch die Briefsammlung Budé's beigezählt werden, die zum erstenmal im Jahre 1520 veröffentlicht wurde. Wenn wir den bisher aufgezählten Schriften noch die französische Übersetzung von *de Asse* (1522)[2]), die *Annotationes posteriores in Pandectas* (1526), die lateinischen Übersetzungen aus dem Griechischen: *Aristotelis de Mundo*, *Philonis de Mundo*, *Plutarchi de Virtute et Fortuna Alexandri* und die unvollendeten *Forensia* hinzufügen, so haben wir die Liste seiner Werke erschöpft.[3])

Hiemit verlassen wir Budé als Gelehrten und Humanisten, um ihn als Hofmann und Politiker kennen zu lernen. Diese Seite seines Lebens ist von besonderer Wichtigkeit für uns, da die Kenntnis derselben zum vollen Verständnis seiner Schrift über die Erziehung eines Prinzen unentbehrlich ist.

Budé war bereits durch seine Geburt zu hoher Stellung in der Gesellschaft bestimmt.[4]) Schon einige seiner Vorfahren hatten hohe Ämter bekleidet; sein Vater war *notaire et secrétaire du Roi et audencier de la Chancellerie de France.*[5])

---

[1]) Rebitté, l. c., p. 155. — Saint-Marc Girardin (l. c., p. 299) irrt, wenn er die Veröffentlichung dieses Werkes in die Zeit vor 1515 verlegt. Auch die übrigen damit im Zusammenhange stehenden Bemerkungen sind zu berichtigen.

[2]) Siehe oben p. 4.

[3]) Es ist nicht ohne Interesse, zu erwähnen, dass Budé auch Gedichte verfasst haben soll, wie das von Andrieux (l. c. VI, 323), Gyraldus (Opp. II, 558) und Clarmundus (l. c., p. 31) behauptet wird. Bei dem Letztgenannten heisst es. „Sonsten hat er auch Elegias und Varia Epigrammata geschrieben.“ Ebenfalls soll er die Dichter seiner Zeit auf die Nachahmung des antiken Dramas hingewiesen haben: siehe Darmesteter et Hatzfeld, *Le seizième siècle en France* (p. 155): «*Budé, Daurat à Paris s'efforcent également de substituer aux allégories, aux mystères, des pièces plus nobles faites à l'imitation des anciens.*»

[4]) Regius, l. c., p. 8: «*Nobilissima et antiquissima stirpe ortus, maiores habuit amplissimis honoribus functos.*» — Vergleiche hiezu Guichenon, *Hist. de Bresse et de Bugey*, II. Teil, 252, wo die Genealogie seines Hauses angegeben ist.

[5]) Über Budé's Eltern belehrt reichlich eine Notiz Omont's (p. 48), welche dem oben (S. 9) bereits erwähnten, lateinischen Manu-

Aber auch durch seinen Ruf als Gelehrter zog er die Aufmerksamkeit des Hofes früh auf sich, so dass Karl VIII., der nach der Expedition nach Italien (1494—95) ein begeisterter Freund der Renaissance geworden war [1]), ihn zu sich einlud und ihm einen sehr freundlichen Empfang bereitete.[2]) Ludwig XII., obwohl für das Gedeihen der humanistischen Studien in Frankreich weniger eingenommen als sein Vorgänger, überschüttete Budé, der schon königlicher Sekretär war [3]), ebenfalls mit Ehren, schickte ihn ein-

---

skripte entnommen ist. Die betreffende Stelle verdient unser volles Vertrauen, weil sie die von Jean Budé junior herrührenden Angaben über seine Eltern enthält, die zugleich auch unseres Budé's Eltern sind. Sie lautet folgendermassen: «*Mon pere maistre Jehan Budé, en son vivant notaire et secretaire du Roy et audencier de la Chancellerie de France, fils de Maistre Dreux Budé, aussi en son vivant notaire et secretaire et audencier de ladicte Chancellerie, fut nay de la ville de Bloys et eut couronne* (d. h. Tonsur) *en ladicte ville, en l'eglise de Ostel-Dieu, et aumosne par messire Thibault, lors evesque de Chartres, le XII*[me] *jour du moys de janvier, l'an mil quatre cens trente neuf, et fut sa lettre de couronne signée d'un nommé Sorel. Et mourut mon dit pere le derrenier jour de febvrier l'an mil cinq cens et ung, à une heure après midy.*

Et ma mere, Katherine Picarde, sa femme, mourut le second jour d'aoust, environ mynuyt, l'an mil cinq cens et six, et par ainsi elle ne vesquit après luy que quatre ans et cinq moys.» Das hier angegebene Datum für den Tod von Budé's Vater stimmt genau mit demjenigen überein, das sich in der von Eugène de Budé citierten Grabschrift (l. c., p. 7) befindet. Der Titel weicht insofern ab, als er in der Grabschrift *Conseiller du Roi et audencier de la Chancellerie de France* genannt wird. Der Tod der Mutter Budé's wird in dieser Grabschrift nicht für den 2., sondern für den 1. August angegeben. Der Unterschied erklärt sich durch den Umstand, dass sie gegen Mitternacht gestorben ist. — Siehe auch Rebitté, l. c., p. 148 und Nicéron, l. c. VIII. 371.

[1]) Siehe hierüber in dem schön geschriebenen Buche von Müntz, *La Renaissance* etc. p. 473 und 514; und Regius, l. c., p. 41.

[2]) Budé selber berichtet darüber in einem Briefe an Rich. Paceus (Opp. I, 242.). Siehe auch Regius, l. c., p. 41 und Bayle I, 699, Anm. J.

[3]) Es wird nach Regius' Vorgange allgemein, auch noch von Rebitté (S. 149) und Samuel, *La grande Encyclop.* VIII, p. 328, angenommen, dass Budé erst von Ludwig XII. zum Sekretär ernannt worden sei. Das ist aber ein Irrtum, da Budé selber berichtet, dass er schon unter Karl VIII. das Amt eines königlichen Sekretärs bekleidet

mal [1]) als seinen Gesandten nach Italien und soll ihm sogar mehrere Male den Sitz im Rate von Paris angeboten haben. [2]) Somit war schon die grosse Rolle vorbereitet, die ihm unter Franz I. beschieden sein sollte, welcher durch sein tiefes Interesse für Kunst und Wissenschaft den berühmten Humanisten gleich beim Antritte seiner Regierung an sich zu fesseln wusste. [3]) So sehen wir denn Budé 1515 als des Königs Gesandten in

---

habe. In seinem Briefe an Paceus (Opera II, 242) heisst es: «*Quod uerò ad me attinet, annum iam plus duodeuicesimum agere inter aulicos desii, quo literis prolixius liberiusque uacarem: quum sub mortem suam Carolus in aulam me euocasset iam tum studii literarii commendatione innotescentem, in quibus nonnihil profeceram. Sed iam in ore praecipuè hominum esse coeperam ob graecae linguae studium quam sine riuali tum amabam. Quod quum homines tum nostri mirarentur, rumor in aulam usque manauerat (iam enim Regis, non à secretis, sed Secretarius eram) et si studia literarum in abdito colerem procul arbitris et magistris: ne mireris tanto tempore paruum me profecisse. Post octauum circiter mensem à morte eiusdem Regis, cum degenerare in comitatu a me ipso me sentirem, occasionem nactus ex aula me subduxi, nec unquam postea ex quo ad ingenium meum remigrasse me sensi, persuadere quisquam mihi potuit ut denuò è studio migrarem: etiam si aliquoties aulam ad aliquot dies adii, et Romam interim legatione functus sum.*» Dieser Brief ist vom V. Cal. Maias, 1518.

[1]) Nach Regius (l. c., p. 41) und beinahe allen späteren Biographen, auch Rebitté (l. c., p. 149), soll Budé unter Ludwig XII. zweimal nach Italien geschickt worden sein. Das ist wieder eine irrtümliche Behauptung. Denn einerseits sagt Budé selber (in einem Briefe an Tunstall, Opp., I, 362), dass er nur zweimal in Italien gewesen sei: andererseits wissen wir, dass er von Franz I. als Gesandter nach Italien geschickt worden ist (siehe unten p. 21, Anm. 1). Folglich hat ihn Ludwig XII. nur einmal als Gesandten verwendet.

[2]) Regius, l. c. p. 41.

[3]) Regius (l. c., p. 42) sagt gar nicht, dass ihn Franz I. erst im Jahre 1520 kennen gelernt habe, sondern erwähnt nur Budé's Anwesenheit im königlichen Lager zu Ardres als erstes Opfer, welches er dem König zu Liebe bringe. Bayle hat daher Unrecht, wenn er (l. c., p. 699, Anm. K), gegen Regius sich richtend, weitläufig ausführt, dass ihn der König habe früher kennen lernen. Nicéron (l. c. VIII, 377) begeht einen noch grösseren Fehler, indem er sich auf Regius beruft, um die Behauptung Varillas' (cf. unten p. 21 Anm. 1) zu widerlegen, dass Budé 1515 als Gesandter Franz' I. nach Italien gereist sei. Nicéron meint, es sei dies schon deshalb unmöglich, weil ihn der König erst 1520 kennen gelernt habe.

Italien beim Papste Leo X.[1]) Bald darauf ernennt ihn Franz I. zum Vorstande seiner Bibliothek[2]) und verleiht ihm dann noch den ehrenvollen Titel eines *maistre des requestes.*[3]) Aber auch in anderen Kreisen war Budé's Ansehen so gross, dass er 1522 zum *prévôt des marchands* gewählt wurde.[4])

[1]) Den sichersten Beweis hiefür liefert uns ein Zeitgenosse Budé's, der bekannte italienische Geschichtsschreiber Guicciardini in seiner *Historia di Italia*, p. 454: „*Nutriua questa ambiguità il Pontefice* (d. h. Leo X), *dando parole grate, et dimonstrando ottima intentione a quegli che intercedeuano per il Re* (Fr. I). *ma senza effetto di alcuna conclusione, come quello, nel quale preualeua a tutti gl'altri rispetti(,) il desiderio che il Ducato di Milano non fusse piu posseduto da Principi forestieri: però il Re desiderando di certificarsi della sua mente, mandò a lui nuoui Imbasciadori, tra quali fu Guglielmo Budeo Parigino, huomo nelle lettere humane cosi Greche, come Latine di somma e forse vnica eruditione tra tutti gl'huomini de' tempi nostri.*" — Was den weiteren Verlauf dieser Gesandtschaft anlangt, so finden wir hierüber bei Varillas (*Histoire de François Ier*, I, 29 ff.) einen ausführlichen Bericht, der später vielfach abgeschrieben worden ist, namentlich von Eug. de Budé (l. c. p. 30 ff.), der aber seine Quelle mit keinem Worte erwähnt! Übrigens irrt sich auch Guizot, wenn er im VI. Bande der *Biographie universelle* behauptet, dass Budé als Gesandter nach Italien geschickt worden sei, nachdem er bereits die Stelle eines k. Bibliothekars und *maître des requêtes* bekleidet habe, also nach dem Jahre 1522.

[2]) Boivin le Cadet in der *Hist. de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. V, p. 353. Auch Regius (l. c., p. 43) sagt: „*Principio illum praefecit scrinis suae bibliothecae.*" Nach Eug. de Budé's Darstellung (l. c., p. 26) wäre die Ernennung zum Bibliothekar zuletzt erfolgt. Beweise für diese Behauptung werden wieder nicht beigebracht.

[3]) Siehe unten p. 42 Anm. 3. — Es wird übereinstimmend berichtet, dass Budé diesen Titel am 21. August 1522 erhalten habe; siehe Blanchard, *Les genealogies des maistres des requestes*, p. 250. In seiner Notiz ist aber mindestens der Monat unrichtig angegeben, wenn nicht auch das Jahr; denn in dem vom 27. Januar 1522 datierten Privilegium zum französischen Auszuge aus *de Asse* führt Budé bereits den Titel eines *maître des requêtes.* Dass Blanchard wenig zuverlässig ist, ersieht man auch daraus, dass er für Budé's Tod den 26. August 1540 angibt (cf. unten p. 24, Anm. 2).

[4]) Dies berichtet auch Regius (l. c., p. 43). Das Jahr kennen wir durch Chevillard, der in seiner Liste der *Prevosts des marchands* folgendes berichtet: «*Guillaume Budé Seigneur de Merly la Ville, Me des Requestes de l'Hotel du Roy et Me de la librairie, Prevost des*

Die sonst so sehr begehrte Gunst des Hofes war für Budé allerdings mehr eine Last, da er sich, um den König zu begleiten, von seinen geliebten Büchern trennen musste [1]; und als ihm einmal das bewegte Hofleben zu beschwerlich geworden war, verliess er ohne weiteres den König und sein Gefolge, ohne einmal Abschied zu nehmen. [2] Dass er dem höfischen Leben keinen Geschmack abgewinnen konnte, wissen wir aus seinen eigenen Äusserungen. [3] Wenn er trotzdem oft bei Hofe verweilte, so geschah es ohne Zweifel in der Hoffnung, in der Nähe eines den ernsten Studien schon geneigten Herrschers die Sache des Humanismus fördern zu können. Die Gunst des Königs war ihm um so erwünschter, als sich auch die Unwissenheit darum bewarb. [4] Und wirklich, wenn sich Budé sehr oft Zwang auferlegen musste, so geschah das nicht umsonst; denn ist er auch nicht der Begründer des Collège de France, so hat er doch unbestreitbar sehr grosse Verdienste um die Entstehung desselben. [5] Er benutzte seine Stellung am Hofe zu wiederholten Ermahnungen Franz' I., und am Ende gelang es ihm, den König zu bewegen, das einmal gegebene Wort einzulösen und die Lehrstühle für das Griechische und das Hebräische zu errichten. Somit war

---

Marchands, au lieu du S^r le Viste 1522.» Rebitté's Vermutung (l. c., p. 149) war daher richtig.

[1]) Siehe den oben, p. 20, Anm. citierten Brief Budé's an Rich. Paceus.

[2]) Rebitté, l. c., p. 150.

[3]) Siehe seine Briefe an Erasmus (Opp. I, 378) und Vives (bei Eulitz, *Der Verkehr zwischen Vives und Budaeus*, p. 8 u. 28.)

[4]) Siehe die von Eug. de Budé, l. c., p. 44 f., citierten Worte des Henri Estienne.

[5]) Wir könnten für diese Thatsache eine Menge von Autoren anführen. Es wird jedoch genügen, auf die letzten Resultate der diesbezüglichen Forschungen hinzuweisen, und der erschöpfenden *Histoire du Collège de France* von Abel Lefranc nur eine Stelle zu entnehmen (p. 100): «*S'il est encore une chose qui ressort avec toute évidence de cette étude* (d. h. über die Gründung des Collège de France), *c'est la part prépondérante et décisive prise par Guillaume Budé dans cette grave affaire. Au fur et à mesure qu'on connaît mieux cette attrayante histoire, la figure de ce grand homme apparaîtra toujours plus digne de la reconnaissance et de l'admiration de la postérité.*» — Vgl. auch oben p. 6, Anm. 3.

1530 der Grund zum heutigen Collège de France gelegt und eine neue Epoche für die Verbreitung des Griechischen angebahnt. [1]) Später, im Jahre 1534, wieder auf das energische Dringen Budé's, wurde noch ein Lehrstuhl für das Lateinische errichtet [2]), nachdem schon früher, gleich nach der Begründung, die Mathematik eingeführt worden war. Ausserdem war Budé's Einfluss bei der Wahl und der Ernennung der Professoren anfangs ein aussergewöhnlich grosser. [3]) Was die Gründung dieser Anstalt, so primitiv sie im Anfang auch war [4]), für jene Zeit bedeutet, ist nicht mehr nötig hervorzuheben. [5]) Aber eine besondere Erwähnung verdient noch seine Initiative zur Begründung der Bibliothek in Fontainebleau und die erfolgreiche Leitung derselben, zumal jene Bibliothek später bei der Begründung der *Bibliothèque Nationale* als wesentlicher Bestandteil diente. [6]) Sein anderen Humanisten gewährter Schutz gegen die Verfolgungen der Geistlichkeit ist ebenfalls nur die Frucht seiner Stellung am Hofe. Endlich sei auch an die unschätzbaren Dienste erinnert, welche er Rabelais und seinem Freunde Pierre Amy, die bekanntlich wegen des Lernens des Griechischen verfolgt wurden, leistete. [7])

Der Zufall aber hat gewollt, dass er gerade in jenem Kreise, in welchem er eine so segensreiche Thätigkeit entwickelt hatte, auch seinen Tod fand. Als er im Jahre 1540 den König und dessen Kanzler Poyet auf ihrer Reise nach

---

[1]) Siehe darüber ausführlich bei Lefranc, l. c., p. 109 ff.

[2]) Ibd. p. 120. — Morf's diesbezügliche Notiz (l. c., p. 33) darf also nicht dahin verstanden werden, als ob im Jahre 1530 die Professoren für das Lateinische, Griechische und Hebräische zugleich ernannt worden seien.

[3]) Lefranc, l. c., p. 122.

[4]) Rebitté, l. c., p. 259 ff.

[5]) Andrieux, l. c., p. 325 und Lefranc, l. c., p. 107 haben dies hinreichend gezeigt.

[6]) Boivin, l. c., p. 353; Isambert in Hoefer's *Nouvelle Biographie Générale*, VII, 723 und Eug. de Budé, l. c., p. 28.

[7]) Albert, l. c., p. 133; Rebitté, l. c., p. 213 und Birch-Hirschfeld, l. c., p. 217 f. Cf. auch Eug. de Budé, l. c., p. 168 ff., welcher sich auf Rathery stützt.

der Normandie begleitete [1]), erkrankte er plötzlich und konnte bei seinem vorgerückten Alter die Krankheit nicht mehr überwinden. Nach Paris verbracht, starb er dort am 22. August desselben Jahres [2]), eine zahlreiche Familie hinterlassend. [3]) Sein Tod wurde allgemein und aufrichtig betrauert, wie es die vielen Kundgebungen beweisen, die bei

[1]) Es ist erwähnenswert, dass er auch der Zusammenkunft Franz' I. und Heinrich's VIII. im *Camp du Drap d'Or* zu *Ardres* beiwohnte. — Cf. Regius, l. c., p. 42; Rebitté, l. c., p. 149 f. und Eug. de Budé, l. c., p. 35 ff.

[2]) Es ist von jeher auf die Unbestimmtheit dieses Datums hingewiesen worden. Regius, l. c., p. 50, der seine Biographie unmittelbar nach Budé's Tode verfasste, bezeichnet den 23. August 1540 als Todestag: Periit tertio et septuagesimo aetatis anno. X. Calend. Septemb. Anno salutis generis humani MDXL. An diesem Datum halten fest Bayle (l. c. I, 700, Anm. M) und Nicéron (l. c. VIII, 379), indem sie ausdrücklich davon abweichende Angaben für falsch erklären. Dagegen spricht sich La Monnoye (in Juvigny's Ausgabe der Bibliothek von La Croix du Maine I, 317, Anm. 2) für den 26. August 1540 aus, verdient aber keine Zustimmung, da er sich auf eine angeblich aus dem Jahre 1517 stammende Ausgabe der Biographie Budé's von Regius stützt. Rebitté (S. 151) lässt den Todestag unbestimmt, indem er nur das Jahr 1540 angibt. Merkwürdigerweise beruft er sich hierbei nicht auf Regius, sondern auf einen Vers Baïf's: «*L'année de sa mort est attestée par ces vers d'Antoine de Baïf à Charles IX, qui parla de cet événement comme d'un malheur public:*

En l'an que l'empereur Charles fit son entrée,
Reçu dans Paris l'année désastrée . . .
Que Budé trépassa . . . .»

Da der Einzug Kaiser Karl's V. von den einen in das Jahr 1540, von andern dagegen in das Jahr 1539 gesetzt wird, so ist Rebitté's Quelle in dieser Frage nicht entscheidend. — Eug. de Budé (p. 258 und namentlich p. 261) spricht sich, ohne seine Quelle anzugeben, für den 22. August 1540 aus: «*La date authentique est bien celle que nous avons donnée: le 22 août 1540.*» Dies scheint in der That das richtige Datum zu sein, da es in der schon erwähnten Notiz Omont's (S. 46, Anm. 7) heisst: «Guillaume Budé, sieur de Marly, de Verace et de la Villeneuve, maître des requêtes et prévôt des marchands en 1522, épousa Roberte le Sieur, fille de Roger, sieur de Mallemains et d'Isabelle de Lailly. *Il mourut le 22 août 1540* et fut enterré à Saint-Nicolas-des-Champs, dans la chapelle de Sainte-Geneviève.» Was dieser Angabe nach unserem Gutachten Glaubwürdigkeit verleiht, das ist der Umstand, dass sie sonst keinen Fehler enthält.

[3]) Nach Regius (l. c., p. 50) die Frau mit 11 Kindern, darunter 7 Söhne und 4 Töchter.

jener Gelegenheit stattfanden [1]), und obwohl er nach seinem Wunsche bei Nacht begraben wurde [2]), begleitete ihn eine grosse Menge bis zu seiner letzten Ruhestätte. [3]) Wir lassen ohne Kommentar die Gründe, die Budé zu einem solchen Begräbnis bewogen haben mögen; sie sind ja ohnehin genug erörtert worden. [4]) Worauf wir hier besonders hinweisen möchten, das ist der von Faguet [5]) so trefflich hervor-

---

[1]) Über einige derselben berichtet Regius (l. c., p. 53 ff.) und dann auch Eug. de Budé (l. c., p. 265 ff.). — Es ist wahrscheinlich, dass eine Leichenrede von Jacques de Sainte-Marthe gehalten worden ist. Die Bestätigung dafür finden wir zuerst bei Scaevola Sammarthanus *(Virorum doctrina illustrium* etc. p. 6: „. . . . *nullo funeris apparatu sepultus est, ac paulo mox a Jacobo Sammarthano patruo meo doctissimo sane viro funebri oratione in vulgus edita commendatus.*“), dann aber namentlich bei Bullart, (*Académie des Sciences et des Arts* II, 168), der sich darüber in folgenden Worten äussert: «*Mais si ses funérailles furent humbles et populaires, on ouït peu de jours apres retentir sa gloire dans une Oraison funebre que Jacque de Sainte Marthe, l'un des plus diserts de la France, prononça a son honneur, et Janus Vitalis la publia encore par cette courte et pieuse Epitaphe:*

Qui sanctum simul, et simul disertum
Exquiris Sapientiae Magistrum
Ultra quid petis? hic jacet Budaeus.»

Sonderbarerweise sucht Geiger (*Vierteljschr. f. Kult. u. Litt. der Ren.*, II, 197 ff.) die Behauptung des Eug. de Budé, Jacques de Sainte-Marthe hätte eine Rede nach dem Tode Budé's gehalten, in Frage zu stellen.

[2]) Siehe Budé's Testament bei Eug. de Budé (l. c., p. 263 f.) oder bei Bayle (l. c., p. 700, Anm. N).

[3]) Ein Leichenzug in der Nacht, deren Finsternis das schwache Licht der Fackeln kaum durchdringt, hat wirklich etwas Geheimnisvolles, etwas Ergreifendes an sich und die bekannten Verse Saint-Gelais' zeigen am besten, wie ein solches Schauspiel wirken musste. Wir können nicht umhin, wenigstens die zweite Hälfte seines oft citierten Epigrammes anzuführen:

Que n'a-t-on plus en torches despendu
Suivant la mode accoutumée et sainte?
Afin qu'il fût par l'obscur entendu
Que des François la lumiere est éteinte.

Bayle, *Dict. I, 700, Anm. N.*

[4]) Siehe vor allem Bayle, l. c. I, 700, Anm. N.; Nicéron, VIII, 380; Eug. de Budé, l. c., p. 274 ff.

[5]) Faguet, *Le seizième siècle*, p. XII ff.

gehobene Unterschied zwischen der Reformation und der Renaissance, der neben den bereits ausgesprochenen Gründen [1]) die Möglichkeit auszuschliessen scheint, dass Budé Protestant gewesen ist; denn während die Reformation die Wiederherstellung des ursprünglichen Christentums anstrebt, setzt sich die Renaissance die Wiederbelebung des klassischen Altertums zum Ziele: wie Faguet ausführt, sind es im Grunde Feinde, es ist das Christentum gegen das klassische Altertum. Die Folgerung daraus würde sein, dass Budé, der bekannte eifrige Freund und Förderer der Renaissance, kein Freund der Reformation sein könnte. Und wenn sich seine Frau später doch zum Protestantismus bekennt, so mag das eher in der Unzufriedenheit Budé's mit der katholischen Kirche seinen Grund haben, als in seiner Sympathie für den Protestantismus. Er klagt übrigens selbst darüber, dass die Theologen einen jeden des Protestantismus beschuldigen, der sich den griechischen Studien mit Eifer widme [2]); es ist daher um so leichter zu verstehen, warum sie aus einer demonstrativen Nichtbeachtung der kirchlichen Gebräuche dieselbe Folge ziehen.

Wir sind am Schlusse dieser biographischen Skizze, die wider unseren Willen etwas länger ausgefallen ist, als wir beabsichtigt hatten. Bevor wir aber auf den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung übergehen, möchten wir doch noch einige Worte zur Charakteristik, bzw. zur Verteidigung Budé's hinzufügen. Seine Thätigkeit, die am besten von seiner Bedeutung zeugt, ist wohl zur Genüge hervorgehoben worden; es bleiben jedoch einige Punkte, die eine besondere Beachtung verdienen.

Vor allem kann man nicht genug betonen, dass er die Richtung der französischen Renaissance bestimmt hat, indem er derselben jenes wissenschaftliche Gepräge verlieh, welches sie so wesentlich von der italienischen Renaissance unterscheidet. Sei es dass er dieses durch seine hervorragende Persönlichkeit erreichte, oder dass er nur die Bestimmung

---

[1]) Besonders Nicéron, VIII. 380.

[2]) Siehe die von Andrieux, l. c., p. 380 angeführte Stelle aus dem Briefe Budé's an Rabelais.

vollzog, die seiner Nation zu teil ward [1]), jedenfalls steht er an der Spitze jener grossartigen Bewegung, welche in der Literatur und ausserhalb derselben so mächtig wirkte. Es ist bekannt, dass sich die französische Renaissance, im Gegensatze zur italienischen, nicht sowohl durch die Kunst, als besonders durch die Gelehrsamkeit, nicht durch die Form, sondern durch den Inhalt kennzeichnet. [2]) Wenn wir nun Budé ins Auge fassen, in dessen Werken die umfangreichen Kenntnisse so sehr gelobt, der Stil dagegen, die Form überhaupt, so sehr getadelt worden sind, so finden wir, dass sich die charakteristischen Merkmale der französischen Renaissance in ihm geradezu verkörpern. Das XVI. Jahrhundert ist eine Epoche der Aufklärung wie das XVIII., nur mit dem Unterschiede, dass es Philologen zu Führern hat. [3]) Wie wir gesehen haben, vereinigt Budé in sich die Eigenschaften des Aufklärers und des Philologen in einem so hohen Grade, dass er als Muster jener Männer des XVI. Jahrhunderts dienen kann. Auch von diesem Standpunkte aus kann man ihn also als die Verkörperung der humanistischen Bewegung betrachten und zwar um so eher, als er Frankreichs erster grosser Humanist war.

Allerdings war eine wesentliche Eigenschaft der französischen Renaissance bei Budé nicht vertreten: wir meinen die Pflege der Muttersprache. [4]) Man hat ihm daraus oft einen Vorwurf gemacht. Egger [5]) und mit ihm Compayré [6]) nehmen sogar diesen Umstand als Ausgangspunkt für die

---

[1]) Vergleiche Lanson, l. c., p. 8.

[2]) Siehe ibd., p. 222; dann auch Morf, l. c., p. 8.

[3]) Siehe Saint-Marc Girardin, p. 294 und Morf. p. 8.

[4]) Wir können Morf nicht beipflichten, wenn er (l. c., p. 34) sagt, dass sich die französische Renaissance von Anfang an durch die Befreiung und Ehrung der Muttersprache von der italienischen unterscheide. Dies kann man nicht behaupten, wenn man den Anfang der französischen Renaissance nicht um die Mitte des XVI. Jahrhunderts setzen will. Siehe unten p. 29 f.

[5]) *L'Hellénisme en France*, I, 171 f.: «*Budé lui-même, ce héros de l'érudition et de la critique renaissante, reste bien engagé dans le pédantisme du moyen âge. Il n'écrit guère qu'en latin ou en grec, même dans le commerce épistolaire.*»

[6]) *Histoire critique* etc. I, 136: «*Le français était dédaigné. Budé*

Behauptung, dass Budé noch im Pedantismus des Mittelalters befangen gewesen sei. Wir halten diesen Vorwurf für unberechtigt, und können ihn daher nicht mit Stillschweigen übergehen. Denn wenn man die Zeit, in welcher Budé's literarische Thätigkeit begann, näher in Betracht zieht, so muss man zugeben, dass er in seinen gelehrten Schriften auf den Gebrauch der französischen Sprache noch verzichten musste. Griechisch und besonders Lateinisch sind für jene Epoche nicht nur die Quelle alles Wissens, alles Könnens, sondern auch die Sprachen, in welchen beinahe ausschliesslich wissenschaftliche Werke verfasst werden.[1]) Selbst die Namen mancher Gelehrten sind oft nur in ihrer lateinischen oder griechischen Form bekannt.[2]) Man musste also diese Sprachen gründlich kennen, wenn man auf der Höhe der Zeit sein wollte. So sehen wir denn auch, dass Budé beinahe unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten besiegt, um sich die Kenntnis beider klassischen Sprachen, besonders der griechischen, anzueignen. Die Resultate seiner Arbeit zeigen hinreichend, dass er vollkommen recht hatte; denn ohne diese Sprachen hätte er die Rolle des Aufklärers nie spielen können, wie es ihm auch unmöglich gewesen wäre, seinem Vaterlande in den Augen der Gelehrten das gewünschte Ansehen zu verschaffen.[3]) Wie sollte ihm also der Gedanke kommen, sich der französischen Sprache zu bedienen? Auch waren ja seine Werke nicht für einen weiteren Leserkreis bestimmt. Endlich ist zu bedenken, dass die französische

---

lui-même, l'inspirateur de François Ier dans la fondation du Collège de France, le regardait tout au plus comme bon pour décrire l'art de chasse.» Und in der Anmerkung dazu heisst es: «*Budé, comme le fait remarquer M. Egger, reste bien engagé dans le pédantisme du moyen âge. Ses écrits sont latins ou grecs.*» — Wir möchten nur wissen, welcher Pedant des Mittelalters *griechisch* geschrieben hat!

[1]) Rebitté, p. 3: «*Dans ce XVIe siècle si fécond et si actif, il n'y eut presque pas d'homme sachant tenir une plume qui n'ait laissé quelque traité, quelque page au moins, de vers ou de prose, en langue latine. Lacroix du Maine voulut dresser le catalogue des latinistes français; à coup sûr les écrivains du XVIe siècle eussent été en majorité dans un tel inventaire. Or Lacroix affirme qu'il en avait trouvé plus de six mille en tout.*»

[2]) Ibd., p. 5.

[3]) Siehe oben, p. 15f.

Sprache damals noch zu wenig gefeilt und ausgebildet war, um wissenschaftlichen Zwecken zu genügen.[1]) Daher bedienten sich die Gelehrten mit vollem Rechte des fertigen und allgemein verständlichen Lateins. Die Schöpfung einer französischen Literatursprache war einer späteren Generation vorbehalten. Wenn sich auch schon zu Budé's Zeiten manche Stimme für die Pflege der Muttersprache erhebt, so geschieht dies von seite der Konservativen, von den Männern, die von der Renaissancebewegung noch gar nicht ergriffen waren. Einem Geoffroy Tory fällt es nicht schwer, die Notwendigkeit des Französischen für die Franzosen einzusehen, weil er für das klassische Altertum nicht das mindeste Verständnis hat.[2]) Nicht aber kann sich über das Griechische und Lateinische derjenige leicht hinwegsetzen, welcher beide Sprachen vollkommen beherrscht, die verborgensten Schätze derselben kennt und sich andererseits der Unzulänglichkeit der Muttersprache vollständig bewusst ist. Die Macht des Lateinischen war so gross, dass man es noch im Jahre 1530 für ganz natürlich fand, dass die Vorlesungen in der neubegründeten Schule für das Griechische und Hebräische in lateinischer Sprache gehalten würden.[3]) Im Jahre 1536 veröffentlicht Calvin seine *Institutio religionis christianae* ebenfalls in lateinischer Sprache. Kein Wunder daher, dass noch lange nach Du Bellay's berühmtem Manifeste Amyot seine Reden lateinisch schreibt, um sie französisch zu halten[4]), und dass Montaigne meint, er hätte sein Werk in einem *langage plus ferme* schreiben müssen, wenn es von

---

[1]) Darmesteter et Hatzfeld, l. c., p. 183 und 188, und Rebitté, l. c., p. 268.

[2]) Allen Ernstes stellt er z. B. einen Crétin auf gleiche Stufe mit Homer und Vergil. — Vgl. Darmesteter et Hatzfeld, p. 81 und Morf, p. 44.

[3]) Siehe Lefranc, p. 147, wo er unter anderem sagt: «*On ne supposait pas au XVIe siècle qu'un cours pût être professé autrement qu'en latin.*»

[4]) Nisard, *Histoire de la litt. française*, I, p. 378: «*Le Latin lui était une langue plus familière que le français, et son génie de traducteur se révèle par l'habitude où il était de composer en latin les sermons qu'il devait prêcher en français.*»

dauerhaftem Werte sein sollte.[1] Auch diejenigen, welche wie Rabelais das Lateinische aufgeben, um sich des Französischen zu bedienen, sind weit entfernt, sich dem lateinischen Einflusse zu entziehen.[2] Wir wiederholen also, dass man es Budé nicht verdenken darf, dass er lateinisch und zuweilen auch griechisch geschrieben hat.

Was den mittelalterlichen Pedantismus und die scholastischen Manieren[3] Budé's anlangt, so ist auch dieser Vorwurf nicht ganz zutreffend. Budé, der alle seine Kräfte im Kampfe gegen das Mittelalter aufwandte, konnte mit demselben nichts Gemeinsames haben. Übrigens sind schon vor Egger und Compayré entgegengesetzte Ansichten geäussert worden, und zwar von einer Seite, die nicht zu übersehen ist.[4] Budé ist viel eher der Typus eines Humanisten, er vereinigt in sich Petrarca und Boccaccio zugleich: er be-

---

[1]) Siehe Essais, liv. III, chap. 9. Cf. Compayré, p. 136 und Morf, p. 93.

[2]) Darmesteter et Hatzfeld, l. c., p. 189: «*Rabelais cependant n'est pas tout à fait à l'abri du reproche d'avoir abusé des mots latins. Ce n'est pas toujours dans une intention burlesque qu'il entasse les épithètes et les synonymes de forme latine; il est tellement rempli de la langue latine, il est si profondément pénétré de la culture classique, que les mots anciens arrivent naturellement sous sa plume.*» Es ist interessant und wichtig, dass Becker (*Jean Lemaire* etc., p. 324 f.) Ähnliches über Jean Lemaire berichtet: „Hin und wieder spielt er wohl mit Latinismen, das ist sein Recht als Dichter. Oft muss er seine Zuflucht zu ihnen nehmen, weil der heimische Wortschatz ihn im Stiche lässt, etc." Dies ist insofern bezeichnend, als Lemaire gegen den Latinismus ankämpft, wie Becker daselbst hervorhebt.

[3]) Egger, l. c. I. p. 173: «*Avec la meilleure volonté d'abandonner l'école et de se mêler au mouvement du monde, cet hôte familier de la cour, ce conseiller du roi, garde jusque dans sa correspondance les allures scolastiques.*»

[4]) Wir meinen hiemit Saint-Marc Girardin, der über Budé nach seinen Werken folgendes Urteil fällt (l. c., p. 294): «*On sent un esprit hardi qui court en avant de son siècle. La philologie, telle que Budé la conçoit, n'a rien de pédant et de trivial; elle est plutôt novatrice et téméraire.*» Es ist nicht weniger wichtig, dass auch Muret in seiner *Oratio habita Romae anno 1567*, in welcher er die ihm in der Schule übermittelte mittelalterliche, scholastische Bildung beschreibt, offen bekennt, dass er den Werken *Budaei et Alcitati*(!) *et aliorum ejusdem notae hominum* seine Bekehrung zum Humanismus verdanke. — Vergl. Rebitté, l. c., p. 82.

trachtet das Altertum als eine Schule des Menschen wie jener, schätzt aber auch die stoffliche Seite desselben wie dieser; er arbeitet in die Breite wie der erste und dringt in die Tiefe wie der zweite.[1]) Trotz seiner vollständigen Hingebung an das klassische Altertum bleibt er ein guter Christ; mit seinem unerschütterlichen Glauben an den endlichen Sieg der *bonnes études* versäumt er nichts, um diesen Sieg vorzubereiten; bei aller Hingabe an den königl. Hof versteht er doch seine Würde zu bewahren; besonders aber seine persönliche Freiheit oder, genauer, die ihm zur Arbeit nötige Zeit schätzt er über alles. Er nimmt zugleich regen Anteil an den Zeitereignissen und an allem, was mit der Aufklärung seiner Zeitgenossen zusammenhängt. Nur Unterricht zu erteilen ist nicht nach seinem Geschmacke. Wie er sich nicht entschliessen konnte, Longueil (Longolius) Unterricht im Griechischen zu erteilen[2]), so war er auch nie zu bewegen, am *Collège de France* zu lehren.[3]) Er setzt alles daran, um Franz I. zur Gründung dieser Anstalt zu veranlassen, er verhandelt sehr eifrig mit Erasmus, um ihn nach Paris zu ziehen[4]), und sorgt, nachdem dann die Schule zustande gekommen war, für Lehrkräfte[5]); aber selbst zu lehren, dazu kann er sich nicht entschliessen und zwar allem Anscheine nach deshalb nicht, weil er darin etwas Demütigendes erblickte. Dieser Zug ist ihm übrigens gemeinsam mit den ersten Humanisten Italiens und mit Erasmus selbst. Bei ihm kann man dies um so leichter verstehen, als er selbst nie einem Lehrer begegnete, der ihn hätte begeistern können, und welchem er etwas zu verdanken gehabt hätte.

---

[1]) Vgl. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums* I, 167.

[2]) Cf. Regius, l. c., p. 12; Andrieux, l. c., p. 317.

[3]) Für Arnstädt's Behauptung (*François Rabelais* etc. p. 7, A. 1), dass Budé am Collège de France einige Zeit als Lehrer einflussreich gewirkt habe, lässt sich ein Beweis nicht erbringen. Mit Recht sagt daher auch Boissier (*Journal des Savants, mars 1893*, p. 173): «*C'est avec raison qu'on a placé la statue de Budé à l'entrée du Collège de France; il n'y a jamais enseigné, mais sans lui le Collège n'existerait pas.*»

[4]) Burigny. *Vie d'Érasme*, I, 237 ff., und Durand de Laur, *Erasme, précurseur et initiateur de l'esprit moderne*, I, 167 ff.

[5]) Lefranc, l. c., p. 122.

Auch der Verkehr mit vielen seiner hervorragenden Zeitgenossen ist geeignet, ihn in einem besonderen Lichte erscheinen zu lassen. Wir wollen uns hier nur auf einige Namen beschränken, da diesem Punkte eine ausführlichere Behandlung bereits zu teil geworden ist[1]); denn die Namen allein zeigen schon hinreichend, wie hoch der berühmte Humanist von seiner Zeit geschätzt wurde. Morus, Vives, Lascaris, Erasmus und andere stehen in einem lebhaften Briefwechsel mit ihm, sind seine Freunde und oft auch seine Verehrer. Keinem dieser Namen begegnet man so oft, wie demjenigen des Erasmus und zwar deshalb, weil die gegenseitigen Beziehungen, trotz mancher Reibungen, unaufhörlich unterhalten wurden und weil ausserdem ihre Thätigkeit viele gemeinsame Züge aufzuweisen hat. Es ist unsere Sache nicht, ihr Wirken zu vergleichen, und noch weniger, eine Untersuchung anzustellen, welcher von beiden der grössere ist. Wir haben aber den Eindruck, als ob sich alle späteren Urteile über Erasmus und Budé auf den ersten, von Longolius angestellten, vortrefflichen Vergleich zurückführen liessen.[2]) Wir werden bei der Besprechung von Budé's französischem Traktate noch Gelegenheit finden, einige merkliche Unterschiede zwischen ihm und Erasmus hervorzuheben; an dieser Stelle möchten wir nur darauf hinweisen, dass Budé bei aller Begeisterung für die klassischen Studien ein Franzose bleibt, in Frankreich allein sein Vaterland sieht, während Erasmus Kosmopolit ist. Daher erklärt sich wohl auch, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, die grössere Berühmtheit des Erasmus, während Budé's Bedeutung vorzugsweise in Frankreich Anerkennung gefunden hat.[3])

---

[1]) Rebitté, p. 203 ff.: Eug. de Budé, p. 138—178, und Eulitz in dem schon öfter citierten Werke.

[2]) Siehe Regius, l. c., p. 28—32.

[3]) Vgl. übrigens Rebitté, l. c., p. 177: *«Que ce soit du côté de Budé ou plus de génie ou plus de bonheur* (zu ergänzen: que du côté d'Érasme), *il n'en est pas moins vrai qu'il a opéré sans secousse et sans trouble le passage des temps anciens aux temps nouveaux, et renoué la chaîne du rationalisme grec avec l'esprit moderne, en poussant la France vers l'hellénisme.»* — Cf. ferner Feugère, *Les femmes poètes au XVIe siècle*, p. 360.

II. De l'Institution du Prince.[1]

A. Allgemeines.

1. Charakter des Werkes.

Die Humanisten, wie vorher die Scholastiker[2]) und später die Jesuiten[3]), kamen sehr bald zu der Einsicht, dass die Erziehung eines zukünftigen Herrschers für seine späteren Handlungen, besonders aber für seine Sympathien oder Antipathien hinsichtlich der herrschenden Geistesströmung entscheidend sein müsse. Mehr als andere waren die Humanisten auf Fürstengunst angewiesen, da von ihr nicht nur das Gedeihen ihrer Bestrebungen, sondern zum Teil auch ihre Existenz abhing. Dem neuerstandenen Gelehrtenstande, der um jeden Preis viel Musse brauchte, erschien ein fürstlicher Hof als die einzige Stätte, an der man, von den alltäglichen Sorgen befreit, und gegen sonstige Unannehmlichkeiten geschützt, sich eifrig dem Studium hingeben konnte. So erklärt sich zum Teil die Anhänglichkeit der Humanisten an die Grossen

---

[1]) In der folgenden Darstellung sind alle Zitate, bei welchen eine besondere Ausgabe nicht angegeben ist, der Ausgabe von Paris (1547) entnommen. Näheres weiter unten p. 104f.

[2]) Siehe Théry, *Hist. de l'Éduc. en Fr.* I, 278f. und Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi* II, 231.

[3]) Siehe Schmid, *Gesch. der Erziehung* III, 40.

und Mächtigen dieser Welt, und diesem Umstande sind daher auch einige humanistische Traktate über Fürstenerziehung zu verdanken. Da die Humanisten bei der Behandlung dieser Frage in der Regel ihr humanistisches und zum Teil auch ihr persönliches Interesse nicht aus dem Auge verlieren, so wird dadurch dieser Art von Schriften ein besonderer Charakter aufgeprägt.[1])

Der übliche Titel über die Fürstenerziehung bedeutet aber nicht immer dasselbe. Denn während die einen dieser Traktate für die fürstlichen Kinder, oder, genauer gesagt, für ihre Erzieher, bestimmt waren und infolge dessen einen pädagogischen Charakter tragen, wenden sich die anderen an die Fürsten selbst und erhalten somit mehr oder weniger ein politisches Gepräge. Dieser Unterschied ist insofern wichtig als der gleiche Titel zu irrigen Folgerungen führen kann. Zwischen dem Traktate eines Enea Silvio Piccolomini[2]) oder eines Filelfo[3]) über die Prinzenerziehung einerseits und der *Institutio Principis Christiani* von Erasmus andererseits

---

[1]) Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* I, 241.

[2]) Piccolomini, Opp., p. 966 ff.; Voigt, l. c. I, 462; Schmid, l. c. II, 2, p. 26; Woodward, *Vittorino da Feltre* etc., p. 134 ff. — Was Voigt über Piccolomini's Traktat sagt, ist unzutreffend. Es heisst nämlich an der citierten Stelle: „Enea Piccolomini hat 1443 für den Herzog Sigmund von Tirol einen Lesebrief geschrieben, und 1449 für den zehnjährigen Ladislaus, den Erben der Krone von Böhmen und Ungarn einen Fürstenspiegel, dessen erster Teil die fürstliche Erziehung bespricht.“ Nicht nur der erste Teil, sondern der ganze für Ladislaus verfasste Traktat handelt von der Erziehung. Als Einleitung finden sich einige Ratschläge, die darauf berechnet sind, dem jungen Prinzen zu zeigen, dass es für einen Herrscher unbedingt notwendig sei, gebildet zu sein, die aber kein Ganzes bilden und kaum eine besondere Erwähnung verdienen. Viel eher könnte man einen *Fürstenspiegel* den an Sigmund gerichteten Brief nennen (Opp. p. 600), welchen Voigt einfach als einen *Lesebrief* bezeichnet, trotzdem hier ausführlich, unter Anführung vieler Beispiele, die These entwickelt wird, dass Unwissenheit für einen König verhängnisvoll, Bildung dagegen für ihn von ausserordentlichem Vorteile sei. — Cf. Hoffmann, *Italienische Humanisten* etc. p. 8 ff.

[3]) Rosmini, *Vita di Filelfo* II, 463. — Cf. Voigt, l. c. II, 462; Schmid, l. c. II, 2, p. 29; Rösler, *Johannes Dominicis Erziehungslehre* VII, 161.

ist der Unterschied so gross, dass er grösser kaum sein könnte. Denn, während dieser hauptsächlich den herrschenden König im Auge hat und soweit er im Anfange seiner Schrift die Kindheit des Prinzen überhaupt berührt, doch nur dasjenige hervorhebt, was in der Erziehung eines fürstlichen Kindes anders sein muss als in der Erziehung anderer Kinder, verfolgen die beiden anderen, und besonders Piccolomini, den ganzen Lauf der Erziehung eines Menschen im allgemeinen, und erinnern nur beiläufig daran, dass ihre Lehren auch für einen zukünftigen Herrscher bestimmt sind. Daher kommt es, dass ihre Traktate in der Geschichte der Erziehung nur als Beispiele der zeitgenössischen Ansichten über Erziehung erwähnt werden, mit der einfachen Bemerkung, dass sie für die fürstlichen Kinder geschrieben worden seien. [1])

Compayré [2]) und Hartfelder [3]) irren also, wenn sie Budé's *de l'Institution du Prince* den pädagogischen Traktaten dieser Art zuzählen. Der Letztgenannte fügt ausdrücklich hinzu, es sei dies nur „eine Fortsetzung der italienischen Schriften über Prinzenerziehung." Diese sind so bekannt und schon so oft behandelt worden, dass man am Ende auch andere Schriften mit ähnlichem Titel [4]), ohne sie näher geprüft zu

---

[1]) Neben Filelfo und Piccolomini wird gewöhnlich auch Leonardo Bruni citiert, wenn von der Fürstenerziehung die Rede ist, so namentlich von Voigt. l. c. II, 461 und Hartfelder, in der *Gesch. der Erz. von Schmid* II, 2, p. 25. Auch dies ist nichts weniger als richtig. Denn Bruni's Schrift *De Studiis et Litteris*, für die *Battista de' Malatesti* geschrieben, berücksichtigt mit keinem Worte ihre Eigenschaft als Fürstin, sondern hat stets nur ihre Eigenschaft als Frau im Auge. Woodward hat daher vollkommen recht, wenn er (l. c., p. 119) sagt: "*This short Treatise, cast as usual in the form of a Letter, is probably the earliest humanist tract upon Education expressly dedicated to a Lady.*" Diese Schrift sollte daher nur erwähnt werden, wenn von Frauenerziehung die Rede ist.

[2]) L. c. I, 136, Anm. 1.

[3]) L. c. II, 49.

[4]) Piccolomini's und Filelfo's Traktate führen in der That nicht den Titel *Fürstenerziehung*, sind aber nur unter diesem bekannt. Filelfo's Schrift, eigentlich ein Brief an den Erzieher des sechsjährigen Prinzen Giovan Galeazzo Sforza, ist einfach *Matthiae Triviano Franciscus Philelfus S.* überschrieben. Der Traktat Piccolomini's hat in der Samm-

haben, in dieselbe Gruppe einzureihen geneigt ist. Dabei ist noch zu berücksichtigen, dass das bekannte, ausschliesslich einen politischen Charakter tragende Werk Machiavelli's den Titel „*Il principe*“ führt, und dass das weniger bekannte von Francesco Patrizii, das vor allem politischen Charakter hat, *De Regno et regis institutione* betitelt ist.[1]) Wie man sieht, zeigen die Titel zur Genüge, dass hier der Pädagoge nicht viel zu lernen hat. Man erwartet also bei politischen Traktaten einen anderen Titel als *De l'Institution du Prince*. Es ist daher bei der von uns zu besprechenden Schrift kein äusserliches Merkmal vorhanden, welches darauf hindeutet, dass man es mit einem Buche *politischer* Art zu thun hat, was bisher übersehen worden ist. Daher finden wir denn auch irrtümlicher Weise dieses Werk Budé's in Buisson's bekanntem *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVIe siècle* citiert (p. 98).

2. Abfassungszeit und Motive für den Gebrauch der französischen Sprache.

Bald nach der Thronbesteigung Franz' I., der, mit vielen glänzenden Eigenschaften und Geistesgaben ausgestattet, allgemein die lebhafte Hoffnung erweckte, dass nun für die

lung seiner Werke (p. 965) folgenden Titel: *Aenae Sylvii Pii Pontificis Tractatus, de Liberorum educatione editus, ad Ladislaum Ungariae et Bohemiae Regem*, während er von Piccolomini selbst als gewöhnlicher Brief einfach *Serenissimo principi domino Ladislao Pannoniorum ac Bohemiae Regi et potentis Austriae duci, domino suo Aeneas Episcopus Tergestinus. S. P. D.* überschrieben ist.

[1]) Es ist kaum möglich, sich über den buntscheckigen Inhalt dieses Werkes kürzer zu fassen, als es D. Lambinus in seiner Vorrede zu demselben gethan hat; darum führen wir hier seine Worte an: «*Nihil enim a summis philosophis de vita et moribus, de pietate et religione, de variis rerum publicarum administrandarum generibus disputatum est, nihil de animorum perturbationibus, de vitiis ac virtutibus praeceptum, nihil ab antiquis de scientiis acutis, et subtilibus, de Arithmetica, de Geometria, de Musica, de Astronomia, de ceteris similibus artibus traditum est, nihil de iis, quae ad honestam et liberalem animorum remissionem atque oblectationem pertinent. nihil de corporum exercitationibus, nihil de agricultura scriptum, nihil denique de ulla re divina atque*

humanistischen Studien in Frankreich eine bessere Zeit kommen werde, gab sich Budé eine besondere Mühe, dem neuen Könige näher zu treten. Eine gewisse Bekanntschaft war schon angeknüpft worden, nachdem ihn Franz mit der schon erwähnten Gesandtschaft nach Italien betraut und dadurch von seinem Interesse für den Vertreter der Gelehrsamkeit in Frankreich einen genügenden Beweis gegeben hatte.[1]) Es galt aber, den neuen König ganz für sich zu gewinnen, um jeden anderen, dem Fortschritt der humanistischen Studien nachteiligen Einfluss auszuschliessen. Es konnte dies kaum besser erreicht werden als durch eine Zusammenstellung der Ratschläge, die dem jungen und unerfahrenen Monarchen nützlich, ja notwendig sein könnten. Auf diese Weise entstand Budé's *de l'Institution du Prince*. Das soeben Erwähnte erklärt zugleich, warum sich der Verfasser der französischen und nicht, wie gewöhnlich, der lateinischen Sprache bediente. Das Buch sollte unbedingt vom König gelesen werden; für ihn allein wurde es ja auch geschrieben[2]); nach allem aber, was wir von der Erziehung und den Kenntnissen Franz' I. wissen[3]), ist es so gut wie sicher, dass er ein lateinisch ge-

---

humana dici aut disputari potest, quod non sit in his libris ab eorum auctore vel copiosissime ac plenissime vel. tantum quantum ad eam rem, de qua agitur, satis est, explicatum.»

[1]) Siehe Joly, der in der Vorrede zu seinem *Codicille d'or*, p. 31, sagt, dass Franz I. von Jugend auf für gelehrte Männer Sympathie bezeugte: *«En effet, . . . le Roy François Ier avoit eu dès son jeune âge de l'inclination et de l'amour pour les personnes doctes etc.»*

[2]) Das ersieht man am besten daraus, dass sich Budé nicht nur in der Widmung, sondern sehr häufig auch im Traktate selbst an den König wendet.

[3]) Siehe P. Paris, *Études sur François Premier* I, 37. Daselbst wird allerdings erwähnt, dass Franz I. auch Lateinisch getrieben habe, von einem besonderen Erfolge in demselben ist aber keine Rede. Bei seiner ausgesprochenen Sympathie für den König hätte P. Paris gewiss nicht unterlassen, dessen Kenntnis des Lateins besonders hervorzuheben; und dass er über den Gegenstand gut unterrichtet war, darüber besteht kein Zweifel, da er, nach dem Zeugnisse seines Sohnes Gaston (siehe ibd. p. VII), nach den zeitgenössischen Quellen gearbeitet hat. — Gaillard drückt sich in seiner *Histoire de François Ier* (cf. I, p. 15ff.) über die Erziehung des Königs zu unbestimmt aus, als dass man sich darauf be-

schriebenes Buch nur schwer hätte lesen können. Andererseits wiederum ist seine Eingenommenheit für die französische Sprache bekannt. Ohne uns auf seinen bekannten Erlass über den amtlichen Gebrauch des Französischen vom Jahre 1539 berufen zu wollen, weil dieser auch seinen zentralisierenden Absichten entsprungen sein konnte [1]), machen wir darauf aufmerksam, dass Budé ausdrücklich auf Wunsch des Königs einen französischen Auszug aus seinem *De Asse* machen musste. [2]) Aus dem Werke selbst ersieht man, dass es Budé lieber gewesen wäre, wenn er es lateinisch oder griechisch hätte schreiben können, denn, wie er sagt, *les faictz, et dictz notables ont trop plus d'elegance, d'auctorité, de venusteté, et de maiesté, et de grace persuasiue proferées en langue Grecque, ou Latine, et se disent par plus grande signifiance, et efficace, et reuerence des grandes sentences, ou notables, qu'il ne sont a nostre langue Francoyse, ainsi qu'il est tout notoire entre ceulx, qui ont cognoissance suffisante desdictes langues.* [3]) Wenn also Joachim du Bellay, um seine

---

rufen könnte. Darum ist aber sehr belehrend, was Budé selbst in seinem Briefe an Laskaris (citiert von Lefranc in seiner *Histoire du Collège de France*, p. 79; cf. Rebitté, l. c., p. 208) über die klassische Bildung seines Königs berichtet. Ausserdem ist noch bemerkenswert, dass er in einem Briefe an Erasmus, gelegentlich der Aufzählung der guten Seiten Franz' I., unter anderem sagt, er sei „in seiner Muttersprache beredt gewesen." (Cf. De Laur, *Érasme* I. p. 167.) Schliesslich vernimmt man nicht ohne Interesse, dass nach Rebitté's Darstellung (p. 195) Franz I. «*dénué de toute instruction classique*» gewesen sei. — Vgl. R. de Maulde La Clavière, *Louise de Savoie et François Ier*, p. 149 ff., 228 ff. und besonders p. 232.

[1]) Siehe Morf, l. c., p. 34. und Rebitté, der (l. c., p. 195) einmal die Frage aufwirft: «*Dira-t-on que François Ier, tout ignorant qu'il était, prévoyait mieux que Budé les progrès futurs de la langue nationale? Nous souscrivons à tous les éloges qu'on voudra lui donner pour ce motif.*»

[2]) Man vergleiche den Titel, der folgendermassen lautet: «*Summaire ou Epitome du liure de Asse fait par le commandement du Roy, par maistre Guillaume Bude conseiller du dict seigneur, et maistre des requestes ordinaires de son hostel et par lui presenté audict seigneur.*» Siehe unten p. 43. Anm. 2.

[3]) *De l'Inst. du Prince*, p. 192 a.

Zeitgenossen für ihre Muttersprache zu begeistern, sich in seinem Manifeste unter anderem auch auf den Umstand beruft, dass Budé seine Schrift in französischer Sprache abgefasst habe, wodurch ja klar bewiesen werde, dass auch gelehrte Franzosen *leur vulgaire* schätzten, so hat er sich in Bezug auf Budé jedenfalls gründlich geirrt.[1] Der Gebrauch der französischen Sprache in diesem Traktate ist also nicht der Vorliebe Budé's für seine Muttersprache zuzuschreiben. Die *Instit. du Prince* ist nicht sein letztes Werk, wie Eug. de Budé meint[2], sondern seine Abfassung fällt, wie bereits angedeutet, in eine weit frühere Zeit. Schon a priori muss man es für widersinnig halten, Ratschläge über die Eigenschaften eines guten Fürsten einem Könige zu geben, der schon zwanzig Jahre geherrscht hat.[3] Die nähere Prüfung der Schrift lässt über die Abfassungszeit derselben keinen Zweifel. Schon die auf dem Titelblatte der Ausgaben von

---

[1] Siehe seine *Deffence et Illustr.*, p. 37a; in Person's Ausgabe p. 160f.

[2] L. c., p. 119. E. de Budé bespricht die Werke Budé's in chronologischer Ordnung und die *Institution du Prince* an letzter Stelle. Hier sind die Worte, mit denen er seine Besprechung einleitet: «*Jusqu'à présent, nous l'avons vu, c'est presque toujours en latin, ou même en grec, que Budé avait écrit ses ouvrages. Il ne croyait pas que le français pût se prêter à un langage scientifique. Cependant avec l'âge ses idées sur ce point se modifièrent, devant le grand mouvement qui réformait ou plutôt créait la langue française. Il se faisait alors entre la science et l'imagination, entre le français et les langues anciennes de merveilleux échanges. Les poètes et les prosateurs ambitionnaient le savoir des philologues, les philologues aspiraient à la gloire des prosateurs et des poètes. C'est ainsi que Budé fut amené à écrire en français son livre «De l'Institution du Prince»*. Später in seinem Artikel über Budé (*Bibl. Univ.* etc. XVIII, p. 147) sagt er ausdrücklich: «*Nous arrivons maintenant au dernier ouvrage de Budé: De l'Institution du Prince.*» In diesem Irrtum scheint aber Eug. de Budé doch nicht ganz selbständig zu sein; denn in dem Artikel Isambert's über Budé (in der *Nouvelle Biographie Générale* VII, 724) finden wir ebenfalls angegeben, dass jene Schrift um das Jahr 1535 vollendet und dem König gewidmet worden sei.

[3] Franz I. hat, wie bekannt, am 1. Januar 1515 den Thron bestiegen.

L'Arrivour und von Paris[1]) dem Verfasser beigelegten Würden deuten darauf hin, dass das Buch vor dem Jahre 1522 entstanden ist. In der erstgenannten Ausgabe vom Jahre 1547 wird bemerkt, dass dies Werk von *Maistre Guillaume Budé, lors Secretaire et maistre de la Librairie et depuis Maistre des Resquestes, et Conseiller du Roy*, verfasst worden sei. Wir haben gesehen, dass Budé schon am 29. Januar 1522 das Amt eines *maître des requêtes* bekleidete[2]); die Abfassung fällt somit in die Zeit vor diesem Datum, wie es das oben vorkommende Wort depuis klar zeigt. Die Ausgabe von Paris enthält nur die frühesten Titel: *M. Guillaume Budé son* (d. h. des Königs Franz I.) *secretaire et maistre de sa librairie*. Hier werden also nur jene Ämter angeführt, welche Budé zur Zeit der Abfassung hatte, und diejenigen unberücksichtigt gelassen, die er später noch erhielt. In der Ausgabe von Lyon wird Budé nur als *maître des requêtes* und *conseiller du roi* bezeichnet, aber das hat nicht viel zu bedeuten; denn einerseits zeichnet sich diese Ausgabe durch Genauigkeit nicht aus[3]) und andererseits wäre es unerklärlich, warum man jene Auseinanderhaltung der Titel in der Ausgabe von L'Arrivour ohne einen sicheren Anhaltspunkt beobachtet hätte. Man ist ja geneigt, alle Ämter eines verstorbenen Verfassers aufzuführen, wenn man dessen Werke herausgibt; da man sich in der Ausgabe von Paris nur auf die frühesten beschränkt hat, so muss es einen besonderen Grund gehabt haben. Ausserdem lesen wir aber auch in der Widmung Budé's an Franz I. nur seine frühesten Titel; dort nennt er sich Sekretär des Königs und Vorstand seiner Bibliothek.[4])

---

[1]) Wir haben schon erwähnt, dass diese Schrift erst nach dem Tode Budé's gedruckt worden ist (siehe oben p. 5). Über die Ausgaben siehe weiter unten p. 91 ff.

[2]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[3]) Siehe unten, p. 94 ff. Vergl. auch weiter unten, Anm. 4.

[4]) Die Stelle lautet: «*A trespuissant, tresvictorievlx et treseminent Prince, Françoys le Roy treschrestien de France, premier de son nom, Duc de Milan, Seigneur de Gennes: Guillaume Budé son treshumble et tresobeyssant subiect, secretaire et maistre de sa librairie, accroissement d'honneur et de maiesté, augmentation de toutes uertues royales, longue uie et*

Zu den angedeuteten äusseren Gründen kommen noch innere. Die Schrift selbst enthält nämlich einige Stellen, welche auf die Abfassungszeit ein Licht werfen. So findet sich z. B. Budé veranlasst, in einer Ansprache an den König zu bemerken, dass er bei der Ausarbeitung des Werkes ganz selbständig gewesen sei, dass daher niemand behaupten könne, bestohlen worden zu sein. [1]) Diesen Ausspruch würde er kaum gethan haben, wenn er den Traktat nicht bald nach dem Streite mit Leonardus Portius wegen *De Asse* geschrieben hätte. Wir haben oben (S. 16) gesehen, dass Portius ihm kurz nach dem Erscheinen des im Jahre 1514 veröffentlichten *De Asse* den Vorwurf des Plagiats entgegengeschleudert und ihn dadurch tief verletzt hatte. Dadurch ward er offenbar zu der oben erwähnten Anspielung veranlasst. [2]) Einen weiteren Beweis liefert uns eine andere Stelle des Textes, in welcher Budé dem Könige auseinandersetzt, was ihn zur Ab-

---

grande sancté, illustration de son nom et armes de France en toute prosperité.» In der Ausgabe von Lyon fehlen die Worte *maistre de sa librairie.* Wie man sieht, kommt hier, im Gegensatze zu ihrem Titelblatte, gerade nur jener Titel vor, welchen Budé schon sehr früh hatte.

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49 b: « . . . *si la lecture d'iceluy* (d. h. *de ce liure*) *et argument et matiere vous viennent a plaisir, et dieu me donne tant de grace que ce present vous agrée, lequel ie n'ay emprunté, et prins en danger d'autruy, qui riens m'en puisse a droict demander, en faire querelle, ou former compleincte, i'en penseray trop mieux valoir, que si donné vous auois vn grand vaisseau d'or ou d'argent, ou autre present de pris.»*

[2]) Auf Grund einer Stelle, die jenem Teile des Traktates entnommen ist, in welchem Budé von der Entstehung des *De Asse* berichtet, glaubt Bayle (l. c., p. 698, Anm. G.), dass *De l'Institution du Prince* vor dem Streite mit Portius entstanden sei: *«Lorsqu'il fit son livre de l'Institution du Prince, il n'avoit reçu encore que des aplaudissemens sur son Ouvrage de Asse.»* Die Stelle, auf welche er sich dabei stützt, lautet: *«Nul ne s'est encore depuis apparu, qui en ce m'ayt ouvertement contredict.»* Wir können uns dieser Meinung nicht anschliessen, schon deshalb nicht, weil es an der entsprechenden Stelle in der Ausgabe von Paris (p. 166 a) heisst: *«apertement et valablement»*. Er sagt also nicht, dass ihn überhaupt niemand angegriffen, sondern dass ihn niemand mit Recht und Erfolg angegriffen habe. Auch wenn wir annehmen wollten, dass Bayle's Ausgabe eine zuverlässigere ist (cf. unten, p. 92, Anm. 2), so blieben die oben citierten an den König gerichteten Worte unerklärt.

fassung des Traktates bewogen hat. Er habe ihn geschrieben, so sagt er ausdrücklich, nicht etwa weil die darin enthaltenen Dinge dem Könige unbekannt seien, sondern weil er selber von seinem König besser gekannt werden möchte: er sei übrigens, so schliesst er, einer seiner unterthänigsten Diener und könne sich nur weniger Titel rühmen.[1]) Es liegt auf der Hand, dass sich Budé nur vor seiner Ernennung zum *maître des requêtes* so ausdrücken konnte. Denn nach jener Ernennung kannte ihn doch der König ganz gut[2]) und ausserdem war jenes Amt ein sehr hohes.[3]) So spricht also auch die oben angeführte Stelle dafür, dass das Buch vor 1522 abgefasst worden ist. Auch muss im Auge behalten werden, dass seine Worte nicht etwa nur als leere Phrase aufzufassen sind, sondern dass Budé in jener Schrift dem Könige gewissermassen nähere Auskunft über sich, seine Be-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49b.: «*Et ce present ay ie pensé vous faire, non pensant que ce soit chose nouvelle a vous, qui estes studieux d'histoire plus qu'autre prince, et en auez prompte memoire, et tousiours extemporelle: mais me suys aduisé de ce faire pour me donner plus a cognoistre a vous, qui suis l'vn de voz treshumbles, et tresobeyssans subiectz, et seriteurs domesticques*, petitement qualifié, et legierement chargé de tiltres.» Denselben Beweggrund drückt Budé auch in der *Epistre au Roy* aus, p. 1a.

[2]) Bei Rebitté (l. c., p. 211) lesen wir: «*C'est vers 1522 qu'il* (d. h. Fr. I.) *le nomma maître des requêtes. Dès ce moment Budé eut un plus libre accès auprès de lui; il le voyait plus souvent; le roi apprenait ainsi à le mieux apprécier: depuis longtemps la renommée de Budé était grande dans toute l'Europe, mais en le voyant auprès de lui, dans sa cour, à ses soupers, en écoutant avec faveur et en encourageant ses demandes et sa sollicitude infatigable pour le progrès des bonnes études, le roi avait appris que pour donner un guide et un maître dévoué aux hellénistes français, il n'était pas nécessaire de l'aller chercher hors de France.*»

[3]) Ibd., p. 149: «*Plus tard, François Ier le nomma maître des requêtes.* C'était un emploi fort élevé. *Les maîtres des requêtes, au nombre de huit, entre autres grandes prérogatives, avaient la garde du sceau en l'absence du chancelier; ils avaient encore le droit de siéger à toutes les cours souveraines, au plus près du président: leurs attributions spéciales semblent avoir été d'administrer le contentieux dans les affaires du gouvernement et d'expédier les décisions royales en matière d'administration intérieure.*»

strebungen und seine literarische Thätigkeit erteilt. [1]) Ausserdem spricht seine Bemerkung, dass er sich „bisher noch nie im französischen Ausdruck geübt habe" dafür, dass die *Institution vor* der französischen, im Jahre 1522 erschienenen Übersetzung von *De Asse* verfasst worden ist. [2]) Schliesslich erwähnen wir noch den Umstand, dass Budé, wie er selbst in der *Epistre au roi* ausdrücklich betont, vor diesem Traktate dem Könige nichts gewidmet hatte: dies ist die erste Schrift, mit der er sich an den König wendet und zwar, wie er sagt, weil er in ihm besondere Geistesgaben entdeckt hatte. [3]) Diese Bemerkung, im Zusammenhange mit den oben erwähnten Gründen, lässt keinen Zweifel übrig, dass der Traktat, wie gesagt, vor dem Jahre 1522 verfasst worden ist. [4])

Ja, wir glauben die Abfassungszeit desselben noch etwas genauer bestimmen zu können. Im Jahre 1516 war nämlich die *Institutio Principis Christiani* erschienen. Es ist nun kaum anzunehmen, dass sich Budé entschlossen hätte, in einer Sprache, mit der er nicht besonders vertraut war [5]), über denselben Gegenstand zu schreiben, welchen Erasmus in

---

[1]) Siehe besonders p. 165a—167a. wo er über die Entstehung des *de Asse* berichtet.

[2]) Ibd., p. 50a: «*Combien qu'en ceste langue Francoise ie ne me suis iamais exercé iusques a present.*» Es ist sogar mehr als wahrscheinlich, dass die französische Übersetzung von *de Asse* infolge der soeben genannten Stelle in diesem Werk entstanden ist.

[3]) De l'Inst. du Pr. p. 2b: «. . . *ie n'eu oncques vouloir de presenter liure à Roy, ne à autre Prince iusques a present, que i'ay esté esmeu de vous presenter ce petit liure apres que i'ay eu assez noté (selon mon aduis) et aperceu en vous aucuncs aptitudes natifues et dons precipuz de nature merveilleuse et recommandable dont mention est faicte en iceluy:*»

[4]) Siehe oben, p. 38. Anm. 2.

[5]) Budé gesteht ganz offen, dass er seine Muttersprache nur unvollkommen beherrsche, weil er in seiner Jugend nur Latein und Griechisch studiert habe. So sagt er z. B. in der *Epistre du Roy* (p. 3a): «*Et ie me tiens pour tout asseuré que vous ferez droict iugement de ce que i'auray bien et au vray recité, et supporterez benignement les faultes d'ignorance tolerables, entendu mesmement que l'œuure est faict en stile Francois peu à moy exercité.*»

glänzendem Latein schon behandelt hatte. Wir glauben uns also zu der Folgerung berechtigt, dass Budé's Schrift bereits fertig vorlag, als Erasmus' Traktat erschien. Dies würde auch zugleich die Thatsache erklären, dass Budé nicht daran gedacht hat, seine Untersuchung drucken zu lassen. Der Einwand, dass die Schrift deshalb ungedruckt geblieben sei, weil sie speziell für Franz I. verfasst worden war und für die Allgemeinheit kein besonderes Interesse haben konnte, ist nicht stichhaltig, erschien doch der ebenfalls nur für den König angefertigte französische Auszug aus *de Asse* auch im Drucke. Weder die französische Sprache noch der persönliche Charakter des Werkes können also Budé bewogen haben, auf die Veröffentlichung seines Werkes zu verzichten. Es bleibt somit, wie bereits bemerkt, als einzige Erklärung der Umstand, dass kurz nachdem er dasselbe vollendet hatte, der genannte Traktat von Erasmus erschien. Auf ein so frühes Datum deuten aber auch mehrere Stellen des Buches selbst hin. Allein könnten sie vielleicht kaum genügen, unsere Behauptung zu stützen; mit den obigen Ausführungen zusammen liefern sie jedoch einen hinreichenden Beweis. Besonders bemerkenswert ist namentlich ein Passus aus der Epistel an Franz I., in welchem Budé betont, dass die klassischen Studien sich damals „gleichsam noch im Zustande des Waisentums und der Minderjährigkeit befänden und jeder Hilfe und Stütze entbehrten; deshalb sei es nötig, so schliesst er, dass der König sie mit fester, befugter Hand in ihrem Rechte, sowie in ihrer Ehre und Achtung schütze.“ [1])

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 4 a: «. . . *mais depuis vostre regne vous l'auez reuoqué* (d. h. l'honneur des bonnes lettres et elegantes) *par vostre liberalité royale: et serez le temps aduenir le Roy surnommé Musegetés, qui estoit au temps passé le surnom de Phoebus, ou Hercules accompagné de neuf Muses, comme estant leur protecteur. Entre lesquelles Calliopé dira tousiours choses elegantes pour resiouir par suauité de langaige leur conducteur et entreteneur. et Clio recitera honorablement et par stile de haulte lice et replaudissant, les gestes et merites des Roys dignes de loz et de gloire: et ferez Poetes et Orateurs, comme vous faictes Contes et Ducz, en leur inspirant vertu d'eloquence par vostre liberale benignité, ainsi que au temps passe faysoyent les Princes de Rome, en soy portant tuteurs des disciplines liberales* lesquelles sont au iourdhuy

Einen weiteren Beweis für unsere Auffassung liefert schliesslich sein Ausspruch: „Euer hoffentlich glücklicher und neuer Name“, Worte, welche in der schon erwähnten Ansprache Budé's an den König vorkommen.[1])

Wir glauben also mit Recht behaupten zu dürfen, dass das Werk im Anfange der Regierung Franz' I. entstanden ist.

Wir haben uns bei der Abfassungszeit der *Institution* etwas länger aufgehalten, weil die Sache ein besonderes Interesse verdient und zwar nicht nur deswegen, weil bis jetzt über dieselbe eine irrtümliche Meinung verbreitet gewesen ist, sondern weil sie auch manchen Punkt der Schrift ins klare Licht stellt. *De l'Institution du Prince*, wie auch die meisten anderen Werke Budés, verdient nämlich nach zwei Seiten hin untersucht zu werden: einmal kommt der Gegenstand selbst in Betracht, dann aber auch verschiedene Abschweifungen, die sich auf die Zeit und die Verhältnisse, in denen das Werk entstanden ist, beziehen. Besonders diese andere Seite kann nur dann richtig verstanden werden, wenn man sich über die Abfassungszeit des Werkes klar ist. Dabei wäre es irrig anzunehmen, dass jene Abschweifungen von untergeordnetem Interesse seien; denn gerade da zeigt sich der Humanist. In vielen Werken Budé's ist der sachliche Teil wertlos geworden; der Fortschritt der Wissenschaft hat neue Resultate gezeitigt, die das Überlieferte in Schatten stellen; jene Ausflüge aber in verschiedene Gebiete des damaligen Lebens behalten immer ihren Wert, da sie zu der Erklärung vieler historischen Ereignisse beitragen:

---

comme en orphance et pupilarité destituées de toute ayde et confort, et ont mestier d'vne grande main et auctorisée, comme la vostre, pour deffendre leur droict, honneur et estime.»

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 167 a: «*Et ce que dict est, ay ie voulu faire tant pour illustrer de ma part, et selon mon mediocre, et petit entendement, le nom de vostre empire, et de vostre royaulme dessusdict, dont ie suis natif, ainsi comme estoyent mes ancestres, et auquel iay aussy procrée propagation de mon nom, et de ma famille, que pour en laisser pour le present tesmoignage entre les gens de sçauoir, et qui s'addonnent aux bonnes lettres, et memoire pour l'aduenir, ensemble de* vostre heureux *(comme on espere) et nouueau nom.*»

nichts kann uns also *diese* Seite der Werke Budé's ersetzen. Wir werden daher gut thun, die *Institution* nach beiden Richtungen hin — nach der politischen wie nach der humanistischen — einer genauen Betrachtung zu unterziehen.

Das ewig neue Problem eines musterhaften Monarchen hat bis auf den heutigen Tag von seiner Bedeutung nichts verloren, und die von Budé versuchte Lösung desselben kann schon deshalb nicht ohne Interesse sein. Dasselbe wird noch durch den Umstand erhöht, dass sich uns Budé hier in einem neuen Lichte zeigt. Wenn wir also der politischen Seite des Buches eine besondere Aufmerksamkeit schenken, so brauchen wir dafür keine weitere Begründung. Indes bedarf vielleicht die besondere Hervorhebung der humanistischen Seite einer näheren Rechtfertigung, da ja Budé als Humanist, soweit er als solcher in seinen Werken zum Ausdruck kommt, bekannt genug ist. Wir beschränken uns nur auf zwei Merkmale, welche dieses Werk vor anderen auszeichnen, um unser Vorgehen begreiflich zu machen. Zunächst wendet sich Budé hier *zum ersten Male* mit Bitten, Vorwürfen und Ermahnungen an Franz I.; ferner ist sein strebender, stark ausgeprägter Geist in dieser Schrift so sehr auf das Gedeihen der Gelehrsamkeit in Frankreich bedacht, dass eine *oberflächliche* Betrachtung [1]) in derselben auch nichts anderes findet. Es ist daher selbstverständlich, dass man auch die humanistische Seite nicht vernachlässigen darf, wenn man von dem Werke ein vollständiges Bild haben will.

---

[1]) So sagt z. B. E. de Budé in seinem schon oft citierten Buche, p. 121: «L'Institution du Prince *ne tient guère ce que promet le titre . . .; son livre . . . est plutôt un plaidoyer en faveur des savants qu'un manuel politique.*» Er drückt später denselben Gedanken noch bestimmter aus; in seinem Artikel über Budé (*Bibl. Univ.* etc. XLVIII. p. 148) sagt er: «*En lisant la préface de ce livre on s'attend à un traité où les devoirs du prince et l'art de régner seront développés au long. Il n'en est rien, et loin d'être un manuel politique, c'est une forme nouvelle de l'éternel plaidoyer de Budé en faveur des savants.*»

B. Politische Seite des Traktates.

1. Inhalt und Darstellungsweise.

Die Form, in welcher Budé seine Gedanken über die Eigenschaften und Pflichten eines Prinzen dargelegt hat, ist ziemlich merkwürdig und macht den Eindruck einer seltenen Unselbständigkeit. Nicht eine Reihe von Erwägungen in der Form einer Theorie, sondern vielmehr eine Reihe von verschiedenen geschichtlichen Ereignissen und Aussprüchen, das ist der Rahmen, in welchem er seine Ansichten darlegt. Wenn wir hinzufügen, dass diese Beispiele planlos aufeinander folgen, so wird man sich von dem dilettantischen Eindruck, welchen man von der Schrift bekommt, eine klare Vorstellung machen können. Er sagt selbst, dass er einzelne Teile seiner Schrift der Literatur und der Geschichte so entlehnt habe, wie er auf einer grossen, grünen Wiese im Monat Mai nur jene Blumen pflücken würde, die sich durch Geruch oder Farbenpracht besonders auszeichnen, um daraus einen Strauss für den König zu binden.[1]) Auf den ersten Blick könnte es also scheinen, als ob wir es nicht mit dem geistigen Eigentume des Verfassers, sondern mit demjenigen verschiedener antiker Schriftsteller[2]) zu thun hätten; es verhält sich aber damit anders. Er vermied es, den Gedanken zu erwecken, als ob er dem Könige eigene Ratschläge erteilen wollte, wozu ihm ja nach seiner Stellung und Vergangenheit jede Berechtigung zu fehlen schien. Wie konnte ein Philologe, ein Hellenist, der in den Augen seiner Zeitgenossen nur mit Toten verkehrte, es wagen, darüber zu entscheiden, was einem Könige, dessen Staat gedeihen soll, am besten zieme.[3]) Daher sein Bestreben, alles durch Bei-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 49 a.

[2]) Es ist bemerkenswert, dass Budé die von ihm benutzten Quellen stets genau angibt. So sagt er z. B.: «*Pline dit de luy moult de choses memorables au XXV liure de l'histoire de nature*» (p. 154 b); oder: «*car comme dict Appian au premier liure des guerres ciuiles*» (p. 159 a); oder: «*Pline au vinthuictieme liure de l'histoire de nature dit*» (p. 163 b).

[3]) Seine zweimalige Sendung nach Italien steht hiemit in keinem

spiele zu belegen: liefert die Geschichte eines hervorragenden Mannes ein passendes Beispiel, um so besser; fehlt ein solcher Mann, so nimmt er einen weniger bekannten; wenn sich aber in der Geschichte das Gesuchte überhaupt nicht findet, dann sind unserem Autor auch Homer oder andere Dichter willkommen. Es liegt auf der Hand, dass derjenige, welcher von den der *Wirklichkeit* entnommenen Beispielen ausgeht, die Poesie gar nicht in Betracht ziehen wird; nur wenn die Prinzipien gefestigt sind, wenn die Ansichten tiefe Wurzeln gefasst haben, kann man in der Wahl der Beispiele so wenig wählerisch sein. Übrigens erkennt man oft an der Art und Weise, wie er bei der Erzählung einer historischen Thatsache zu Werke geht, dass er sich ihrer nur deshalb bedient, um einem schon gehegten Gedanken eine weitere Stütze zu verleihen. Manchmal geschieht freilich auch das Umgekehrte; der Verfasser wird von dem gewählten Beispiele geführt. Daher manche Widersprüche, die indes wenig belangreich sind.

Es ist schwer, in Budé's Werken überhaupt einzelne Partien zu unterscheiden oder bestimmte Einteilungen zu treffen, und auch in *diesem* Traktate könnte man nur mit grosser Mühe das Ganze in zwei ungleiche Teile zerfallen lassen: der erste, viel kleinere, enthielte allgemeine Ausführungen über die einem guten Herrscher notwendigen Kenntnisse und Tugenden; der zweite, bei weitem grössere Teil, wäre eine Gallerie verschiedener geschichtlicher oder halbgeschichtlicher Bilder, die als Ausgangspunkt oder Schluss der Folgerungen des Verfassers dienen. Ausserdem kommen in beiden Teilen dieselben Gedanken, wenn auch in anderer Form, wieder und wieder vor.

Seinen Ausführungen legt Budé den bekannten Ausspruch Plato's zu Grunde, nach welchem die Staaten nur dann gedeihen können, wenn die Philosophen *(hommes sages)* Könige oder die Könige Philosophen werden. Der erste Fall ist heutzutage nicht üblich, da die Königswürde erblich ist; darum — so führt der Verfasser weiter aus — ist aber der

---

Widerspruch, da sie offenbar nur dem Humanisten und Hellenisten zu teil geworden war.

zweite nicht unmöglich. Besonders wenn ein König von der Natur so reich begabt ist wie Franz I., kann er in seinem Staate „selige“ Zustände schaffen; er soll es nur wollen; er muss dahin streben, die schon angeborenen Keime gedeihlich zu entwickeln; dem glücklichen Volke wird dann nichts weiter übrig bleiben, als zu beten, dass die erreichte Glückseligkeit, der glorreiche Friede von Dauer sein möge.[1])

Nicht weise, sondern vernünftig soll der König sein; denn die Weisheit, die nach den Gesetzen der Natur und der göttlichen Dinge forscht, sich mit dem Unveränderlichen, dem Ewigen befasst, befähigt nicht zum Verständnisse des alltäglichen Lebens, seiner Bedürfnisse und des Schutzes vor der Not; sie weiht nicht in die Geheimnisse der politischen und ökonomischen Verwaltung ein; folglich ist sie zum Gedeihen eines Staates entbehrlich. Hat denn Thales gewusst, wie das Leben leichter und angenehmer gestaltet, wie in einem Staate die Zufriedenheit herbeigeführt werden kann?[2]) All' das aber, was die Weisheit nicht gibt, ist für einen Herrscher höchst notwendig, ja unentbehrlich. Wie soll er es nun anfangen, um die klare Einsicht in das Leben, in den Lauf der Dinge zu bekommen? Vorausgesetzt, dass der König die notwendigen Anlagen schon auf die Welt mitgebracht hat — denn das ist die erste Bedingung[3]) — soll er sich erst durch die Bildung über das durchschnittliche Mass erheben, er soll sich einen weiten Gesichtskreis verschaffen. Das erreicht er auf verschiedene Weise: eigene Erfahrung, gute Beispiele, Unterricht seitens der Gelehrten, die mit der Vergangenheit vertraut sind und das fleissige Lesen der Geschichte —, all' das trägt dazu bei.[4])

Besonders das letzte Mittel ist hoch anzuschlagen. Es ist mehr wert als einige grosse Lehrer zusammen; denn, wenn man weiss, was gewesen ist, urteilt man viel sicherer über die Gegenwart und auch die Zukunft ist weniger un-

---

[1]) *De l'Inst. du Prince*, p. 188 b ff.
[2]) Ibd., p. 190 b.
[3]) Ibd., p. 22 b.
[4]) Ibd., p. 191 a.

bestimmt.[1]) Durch die Kenntnis der Geschichte wird also ein König dem Janus, der zugleich vor und hinter sich sieht, ähnlich oder er gleicht sogar dem Argus, welcher nach allen Seiten zugleich sieht und daher nicht überrascht werden kann; denn nichts erhebt einen Menschen so hoch wie die Kenntnis der Welt und der menschlichen Natur.[2]) Ausserdem hat die Geschichte die gute Eigenschaft, dass sie viele glänzende Thaten und Persönlichkeiten schildert, und dadurch die Tugend, die sich in jedem edlen Herzen im Keime befindet, ermutigt und zur Thätigkeit anspornt. Auf diese Weise ebnet die Geschichte den Weg zum Ruhme und zur Unsterblichkeit.[3]) Freilich ist ihr nicht immer rückhaltloses Vertrauen zu schenken; denn es kommt sehr viel darauf an, von wem sie geschrieben ist. Der Geschichtschreiber soll mit der Schönheit der Darstellung auch Ernst und Würde verbinden, damit man bei seinem Werke gerne verweile, bevor man zu glauben beginnt. Wenn er parteiisch oder ungeschickt ist, entstellt er auch die schönste Wahrheit. Augustus hat daher recht gehabt, wenn er wünschte, dass von ihm nur die berühmtesten unter den Geschichtschreibern berichten möchten: sein Name, so fügte er hinzu, könne ebenso entstellt und erniedrigt werden wie ein Ring oder eine andere Kostbarkeit, die durch viele unbeholfene Hände gehe.[4]) Will man also über die Vergangenheit gehörig unterrichtet sein, so soll man Plutarch lesen; denn sowohl für die römische als auch für die griechische Geschichte ist er der hauptsächlichste Autor.[5])

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 27 b.

[2]) Ibd., p. 47 a.

[3]) Ibd., p. 27 b.

[4]) Ibd., p. 31 b. u. 95 a.

[5]) Ibd., p. 17 b. — Der Geschichte legt Budé in diesem Traktate eine ungemein grosse Wichtigkeit bei. So gab er ihm auch den Titel *Temoignage des temps* (s. unten, p. 91, Anm. 1, c.); wahrscheinlich folgte er hierin dem Beispiele Cicero's, der die Geschichte ebenfalls einmal *temoignage des temps* genannt hatte (p. 27 a). Offenbar wollte Budé seiner Schrift einen historischen Charakter vindicieren, ja es enthält der zweite Teil vieles, was mehr in die Geschichte als in einen Traktat dieser Art gehört. Gegen das Ende der Schrift bringt der Ver-

Die unmittelbare Lektüre der Geschichte kann aber nur dann mit Erfolg unternommen werden, wenn man schon ein reifer, fertiger Mann ist wie Franz I.; sonst ist ein geschickter Lehrer notwendig, der die Aufmerksamkeit immer gespannt zu erhalten versteht und seine Lehre in klarer und verständlicher Weise dem Lernenden übermittelt. [1]) Nichts ist zu teuer, um sich einen solchen Lehrer zu verschaffen; besonders ein Fürst soll nach dem Preise nicht fragen. Dass bei der Wahl eines Lehrers die grösste Vorsicht geboten ist, versteht sich von selbst; denn von dem Lehrer hängt die Zukunft nicht nur eines Menschen, sondern eines ganzen Volkes ab. Was ein guter Lehrer vermag, sieht man am Beispiele Alexander's des Grossen, der gesagt haben soll, er verdanke wohl das Leben seinem Vater, aber es sei das Verdienst seines Lehrers Aristoteles, wenn er mit Ehren lebe und glorreich sterbe. [2]) Die Jugend ist die wichtigste Zeit des Lebens; darum soll man nichts versäumen, was den Jüngling auf das Gute lenken kann. Leider währt die Jugend nicht lange, und wenn man sie nicht zur rechten Zeit und in richtiger Weise ausnützt, ist sie einem Vogel ähnlich, der, einmal entflogen, nie mehr zurückkehrt. Im Alter, wenn der Regel nach Minerva den Platz der Venus einnimmt, weiss ein jeder, was gut oder schlecht, nützlich oder schädlich ist; aber dann ist es zu spät. [3]) Im Frühlinge säet derjenige, welcher im Herbst ernten will; in der Jugend lernt jener, welcher an das Alter denkt. Dies dürfen besonders die Könige nicht vergessen; denn für sie ist jeder Augenblick

---

fasser sehr ausführliche Berichte über Marius, Sulla und Mithridates, besonders aber über Pompeius (p. 160a—165a). Diese geschichtlichen Beigaben finden ihre natürliche Erklärung in dem ernsten Streben des Verfassers zu belehren und in seiner wenig empfehlenswerten Neigung zu Abschweifungen. Darüber darf man aber nie aus den Augen verlieren, dass, seiner ganzen Anlage nach, die *Institution* keinesfalls ein *geschichtliches* Werk sein sollte.

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 22a.

[2]) «*Le feu Roy mon pere (disoit il) est cause que ie suis entre les viuans: mais mon precepteur est cause que ie viuray par honneur et que ie mourray en gloire au moyen de la doctrine que iay eue de luy*» (p. 188b).

[3]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 55a.

viel kostbarer als für andere Menschen. Sie sollen besonders lernen, die natürliche Neigung der Jugend zu weltlichen Vergnügen und Unterhaltungen zu bekämpfen, und bestrebt sein, sie nach Möglichkeit in das Vergnügen an ernster Arbeit zu verwandeln. Wer sich einmal an die Faulheit und Trägheit gewöhnt hat, befreit sich später sehr schwer von diesen Fehlern; wie sie aber für einen König, beziehungsweise für seinen Staat, verhängnisvoll sein können, ist kaum nötig hervorzuheben.[1]) Noch einen Vorzug hat die dem Studium gewidmete Jugend: sie bedarf später viel weniger der eigenen Erfahrung, die manchmal unangenehm, manchmal aber auch sehr teuer zu stehen kommt. Nun, wenn jemand berufen ist, nicht aus eigener, sondern aus der Erfahrung Anderer zu lernen, so ist es sicherlich der König; denn bei ihm handelt es sich nicht nur um seine Persönlichkeit, sondern auch um sein Volk.[2]) Ein gewissenhafter und seiner Aufgabe gewachsener Lehrer hat also dafür zu sorgen, dass die guten Anlagen eines zukünftigen Königs nicht ausarten, sondern fruchtbringend sich entwickeln.

Unter den Kenntnissen, die sich ein König aneignen muss, kommt gewiss nicht an letzter Stelle die Redekunst; denn ohne Beredsamkeit ist die Weisheit wie ein Schwert, das aus der Scheide nicht herausgezogen werden kann und daher zur Verteidigung nicht viel taugt.[3]) Wenn dazu auch freilich vor allem die Anlage gehört, so ist das Studium ebenfalls unentbehrlich. Ein Redner soll alle Wissenschaften kennen, alle Ereignisse der Vergangenheit im Gedächtnisse haben und, was das wichtigste ist, seine Rede dem Orte, der Zeit und den Zuhörern anzupassen wissen. Darum gibt es auch so wenige wirklich gute Redner.[4]) Besonders in den Staatsangelegenheiten ist die Redekunst von ungeheuerem Werte; denn nur mit ihrer Hilfe kann man die zweite der vier Bedingungen erfüllen, welche Perikles für einen Staatsmann aufstellt, nämlich 1. wahrnehmen, was für

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 53 a.

[2]) Ibd., p. 55 b. u. p. 97 b.

[3]) Ibd., p. 41 a.

[4]) Ibd., p. 39 b.

den Staat nützlich ist; 2. dieses auch den Anderen klar machen; 3. durch Thaten beweisen, dass dem Staatsmanne das allgemeine Wohl am Herzen liegt, endlich 4. sich vor Geldsucht zu bewahren wissen und in keiner Staatsangelegenheit Gewinn für sich suchen. Wer nicht imstande ist zu sagen, was er im Sinne hat, gleicht demjenigen, welcher nichts im Sinne hat: wie könnte also ein Staatsoberhaupt der Beredsamkeit entbehren? [1])

Die erwähnten Kenntnisse verleihen einem Könige zugleich auch die Eigenschaften, die er als Mensch haben soll; doch genügen sie dazu nicht vollkommen. Vor allem liegen viele schädliche Keime in der menschlichen Natur; im Laufe der Jahrhunderte haben sich dann viele Irrtümer eingebürgert, sind so allgemein geworden, dass eine besondere Stählung des Geistes notwendig ist, um sich dagegen wehren zu können. Vollkommen kann man seine menschlichen Schwächen nicht abschütteln, obwohl es manche behaupten; aber man kann es in dieser Beziehung sehr weit bringen, wenn man dazu nur fest entschlossen ist; denn wie der Körper infolge vernünftiger Übung gedeiht und stärker wird, ebenso gedeihen und erstarken auch Seele und Verstand durch die Lektüre oder das Anhören der Worte über die Tugend, die Weisheit und die Philosophie, mit denen sich so viele grosse Geister befasst haben, um die Beziehungen des Menschen sowohl zu Gott als auch zu seinen Mitmenschen, Nächsten oder Fremden, zu bestimmen.[2]) Obwohl durch die Vorsehung hoch über alle Anderen erhoben, ist der König im Grunde doch nur ein Mensch; darum soll er danach streben, durch alles, was einen Menschen auszeichnet, seine Unterthanen zu übertreffen, um sich der hohen Macht, die ihm zu teil geworden ist, würdig zu zeigen. An Weisheit, Enthaltsamkeit, Gerechtigkeit, Mildthätigkeit und Menschlichkeit darf kein Unterthan reicher sein als sein König. Zur Entwicklung und Befestigung dieser Eigenschaften wird ihm aber das genannte Mittel von grossem Nutzen sein.[3])

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 40a.
[2]) Ibd., p. 8a ff.
[3]) Ibd., p. 11a und 103b.

Ausserdem ist die Gelehrsamkeit immer ein Segen; denn in der Jugend bedeutet sie Mässigkeit, im Alter Trost; in der Armut vertritt sie den Reichtum und im Reichtum dient sie als eine kostbare Zierde; daher ist sie auch denjenigen notwendig, welche Gott auf den Thron gesetzt hat [1]); ihnen vielleicht noch mehr als den anderen; denn je höher sie stehen, um so tiefer ist ihr Fall, wenn sie einmal herabstürzen.

Ist ein Fürst auf diese Weise mit allem gerüstet, was einem guten Herrscher geziemt, dann bleibt nur die Frage, wie er sich verhalten soll, um wirklich ein guter König zu werden. Die Antwort wird eine ausführliche sein müssen, weil auch die Pflichten eines Herrschers und die Fälle, die in einem Staate vorkommen können, zahlreich sind.

Vor allem soll man sich selbst achten, was freilich nur dann möglich ist, wenn man weder öffentlich noch im geheimen etwas thut, was die Verachtung verdient: das eigene Gewissen soll man also immer als Richter beiziehen; denn es hat neben seiner Unbestechlichkeit auch den Vorteil vor den anderen Richtern, dass man vor ihm nichts verbergen kann. [2]) Auf diese Weise ist der König am besten geschützt vor allerlei Willkürlichkeiten und Ungerechtigkeiten, zu denen ihn seine Macht sehr leicht verführen kann. Obwohl König, hat er kein Recht, etwas zu thun, was nicht ehrenvoll ist, da erlaubt und ehrenvoll nur das bleibt, was es seiner Natur nach ist; durch seine Stellung kann er seinen Thaten keinen anderen Charakter verleihen. [3]) Er könnte sich wohl darauf berufen, dass für ihn nicht dieselben Gesetze gelten wie für die Anderen, nur wäre dies eine schlechte Ausrede; denn wenn die Könige den irdischen Gesetzen nicht unterliegen, so geschieht dies deshalb, weil man voraussetzt, sie seien so vollkommen, von der Gerechtigkeit so durchdrungen, dass es nicht nötig sei, sie durch die Furcht vor der Strafe zu beschränken. [4]) Ein König würde also in Widerspruch mit

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 188 b.
[2]) Ibd., p. 143 a.
[3]) Ibd., p. 114 a.
[4]) Ibd., p. 11 a.

den Grundbegriffen, die an seinen Namen geknüpft sind, kommen, wenn er willkürlich und ungerecht handelte.[1]) Ausserdem gibt es aber doch ein Gesetz, dem sich auch die Könige nicht entziehen können, und vor welchem alle Menschen gleich sind: das ist die göttliche Gerechtigkeit. Früher oder später muss man der Vorsehung von seinen Thaten Rechenschaft ablegen, und wehe demjenigen, der ihre Gunst missbraucht hat; denn wenn sich diejenigen, denen Gott als seinen Vertretern auf der Erde die grösste Macht gibt, dieser Auszeichnung unwürdig zeigen, beraubt er sie aller Güter und aller Würden. Am ehesten erweist sich indes ein König der göttlichen Gunst unwürdig, wenn er ungerecht ist; denn die Gerechtigkeit geht in einem Staate über alles und von ihrer Aufrechterhaltung hängt das Ansehen eines Königs vor allem ab.[2]) Aber wenn es dieses höhere Gesetz auch nicht gäbe; wenn die Könige sich für ihre Handlungen absolut vor niemand zu verantworten hätten, sollten sie sich doch in ihrem eigenen Interesse den Gesetzen ihres Staates freiwillig unterwerfen; denn nichts wirkt auf das Volk so sehr wie das Beispiel seines Herrschers. Das gute Beispiel ist daher für einen König das beste Mittel, den Gesetzen und seinen eigenen Entschlüssen und Befehlen das notwendige Ansehen im Lande zu verschaffen: und wohl dem Staate, in welchem die Gesetze in Achtung stehen![3])

Durch seine Unterwerfung unter die Gesetze hat der König freilich noch nicht genug gethan; denn die Gesetze können nie alles voraussehen und umfassen; man kann vielfach fehlen, ohne sie zu verletzen. Wenn zum Beispiel der König nicht nach Verdienst, sondern nach anderen Rücksichten belohnt und auszeichnet, und dadurch mehr das Laster verbreitet, als er die Tugend erhebt, so thut er ein grosses Unrecht.[4]) Er muss sich daher sehr in Acht nehmen, weil die Folgen einer solchen Handlungsweise verhängnisvoll sein können. Der unbedeutende Mann, welcher nur durch die

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 18 b.
[2]) Ibd., p. 13 a. 9 b. 61 a und 114 b.
[3]) Ibd., p. 11 a.
[4]) Ibd., p. 11 b.

Gunst des Königs eine hohe Stelle bekleidet, kann in den Augen ernster Leute und guter Bürger an Achtung nichts gewinnen, weil sie nur das Verdienst schätzen: es leidet daran im Grunde nur das Ansehen der Stellung, die sich nach und nach dem kleinen Manne anpassen muss, damit er nicht einem Zwerge gleich erscheine, welchen man mit dem Schwerte Rolands umgürtete. Das ist aber nicht alles: wenn nämlich die Anderen sehen, dass nicht die Tugend und die Tüchtigkeit, sondern ganz andere Eigenschaften Auszeichnung und Belohnung verschaffen, verlassen sie den richtigen Weg und streben nur danach, sich auf die eine oder die andere Weise beim Könige beliebt zu machen. Wenn aber Taugenichtse die Oberhand gewinnen, kann man das Ende leicht voraussehen. Daher hat Alexander der Grosse recht gehabt, als er sagte, dass die Freigebigkeit zwei gleich grosse Fehler haben kann: der eine besteht darin, dem Unwürdigen zu geben, der andere darin, dem Würdigen nicht zu geben.[1]) Es ist freilich besser, gar nicht oder weniger belohnt zu werden, als einen Lohn zu bekommen, der grösser, als das Verdienst oder sogar ohne Verdienst ist; ein edler Mensch wird auch nie erlauben, dass das zweite vorkommt, besonders wenn die Auszeichnung eine auffallende ist. Aber nicht alle Menschen sind edel; im Gegenteil, die Mehrzahl ist nach Ehrungen begierig, fragt nicht viel, ob sie derselben würdig ist, und so bleibt es dem König allein überlassen zu prüfen und zu entscheiden.[2]) Dies ist ein neuer Beweis dafür, dass für einen König nicht das genügen kann, was für einen gewöhnlichen Menschen vollkommen hinreicht; während sich nämlich ein Unterthan darauf beschränken kann, sich selbst zu kennen, muss der Souverän aus allen Kräften danach streben, auch die Anderen zu kennen.[3])

Wenn es sich um eine wichtige Staatsangelegenheit handelt, soll der König immer selbst handeln; denn die

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 147 a.
[2]) Ibd., p. 145 b.
[3]) Ibd., p. 101 b.

königliche Majestät und die Ehrfurcht, welche sie einflösst, ist von der Krone und der Persönlichkeit des Königs so untrennbar wie der Schatten vom Körper und kann infolge dessen nicht auf diejenigen übergehen, welche der König bevollmächtigt, sei die Macht, die er ihnen gibt, noch so unbeschränkt. Im Kriege oder im Frieden begeht er also immer einen Fehler, wenn er eine wichtigere Sache, die er am besten selbst erledigen könnte, einem anderen überlässt, ebenso wie ein Mensch fehlt, welcher, seines persönlichen Wertes wegen, auf eine angesehene Stelle erhoben, seine Untergebenen das verrichten lässt, was er selbst machen sollte. Das ist schliesslich auch nicht im Interesse des Königs selbst; denn auf diese Weise kann er allmählich nur mehr dem Namen nach herrschen, kann nur eine Spiel-Figur werden, während sich seine Würdenträger nach und nach des Staatsruders bemächtigen. [1])

Allein der König kann auch nicht alles selber verrichten, weil es in einem Hause, wie es der Staat ist, sehr viel zu thun gibt: er braucht mindestens zwei Helfer, von denen der Eine die Arbeit aller Beamten beaufsichtigen würde, während der Andere für gute Entschlüsse und Befehle sowie deren Vollstreckung zu sorgen hätte. [2]) Dass der König bei der Wahl dieser hohen Würdenträger die grösste Vorsicht üben muss, ist selbstverständlich; denn von ihnen hängt es vielfach ab, ob man vom Könige selbst gut oder schlecht denken wird. Auch bei der Wahl anderer Staatsorgane muss er auf das sorgfältigste vorgehen, weil er sich ihrer Augen und ihrer Ohren bedient. Wie steht es mit einem Wanderer, der sich auf einem gefährlichen Abhange auf einen Stab stützt, welchen er vorher nicht erprobt hat? Setzt er sich nicht der Gefahr aus, in den Abgrund zu stürzen? [3]) Ausserdem verbreiten gewissenlose und untreue Beamte auch eine schlechte Meinung über den König, indem sie alle Schlechtigkeiten in seinem Namen ausüben und dadurch

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 59 b f.
[2]) Ibd., p. 54 a.
[3]) Ibd., p. 101 b.

seinen guten Ruf untergraben; wenigstens diejenigen, welche höhere Stellen bekleiden, soll der König unbedingt kennen.[1])

Die Geschichte zeigt, dass das Ende der Könige meistens an ihre Sitten und ihre Regierung erinnert; darum soll der König sehr viel darauf achten, was er selber thut, und was die Anderen in seinem Namen verrichten.[2]) Wie ein Ackermann bestrebt ist, das Unkraut aus seiner Saat auszujäten, so soll auch der König darauf bedacht sein, alle schädlichen und unmässigen Wünsche aus seinem Herzen auszurotten; denn nur in diesem Falle wird er sich den Interessen seines Landes vollständig widmen können; ausserdem ist es auch deshalb notwendig, weil das Beispiel eines Fürsten von grosser Wirkungskraft ist.[3]) Nicht selten kann man von den Sitten der Hofleute auf diejenigen ihres Fürsten schliessen, und manchmal spiegelt sich sogar in der Verdorbenheit der Unterthanen nur die Sittenlosigkeit des Fürsten ab.[4]) Nichts kann ein Geheimnis bleiben, was an einem Hofe vorgeht, weil alle Augen darauf gerichtet sind; wenn also der König nicht die verkörperte Ehrlichkeit ist, so wird sein Volk ein schlechtes Vorbild zur Nachahmung haben.[5]) Durch seine Unbesonnenheit bringt aber der König auch sich selber Schaden: nicht nur seine moralische Verkommenheit, sondern jedes unvernünftige Wort, das er ausspricht, untergräbt sein Ansehen und hat den Ungehorsam der Unterthanen zur Folge. Darum soll er lernen, sich im Zorne zu beherrschen und weder durch Worte noch Bewegungen seine Aufregung merken zu lassen; denn bittere Reue begleitet gewöhnlich jede unüberlegte Handlung.[6]) Damit ist freilich nicht gesagt, dass der König nicht zürnen soll. Es wäre weder recht noch möglich, sich den Schlechten gegenüber ebenso zu benehmen, wie gegen die Guten: ausserdem

---

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 109 b f.

[2]) Ibd., p. 60 b und 61 a.

[3]) Ibd., p. 58 b.

[4]) Ibd., p. 100 b.

[5]) Ibd., p. 100 b und p. 62 b.

[6]) Ibd., p. 124 a.

geben diejenigen, die nie in Zorn geraten, ein schlechtes Zeugnis sowohl von ihren Neigungen als auch von ihrem Charakter [1]; nur soll der König auch im Zorne seine Würde zu bewahren wissen; darauf allein kommt es an. [2]

Der König soll sein Volk als eine grosse Familie und sich selbst als Vater derselben betrachten; das ist in der That das richtige und das wünschenswerte Verhältnis zwischen beiden. Hiemit ist zugleich genau vorgeschrieben, was einem Könige obliegt und wonach er zu trachten hat. Die väterliche Fürsorge und Liebe für das Volk sind also untrennbar von der königlichen Majestät; darum sind die Unterthanen aber auch verpflichtet, ihrem Fürsten zu gehorchen und ergeben zu sein. Diese Gegenseitigkeit der Pflicht hat gewissermassen in der Entstehung der königlichen Würde ihren Ursprung, nämlich in jenem Akte, durch welchen sich eine grosse Anzahl von Menschen freiwillig und einstimmig der eigenen Freiheit begab, um die Vertretung und die Verteidigung ihrer Rechte in die Hände eines Menschen, eines zukünftigen Vaters zu legen. [3] Wie aber ein Familienhaupt die älteren Mitglieder immer um Rat befragt, so soll auch der König nicht nur nach seinem Gutdünken handeln; denn es kann vorkommen, dass er sich irrt. Der Voraussetzung nach ist er wohl der beste unter allen, aber darum hört er doch nicht auf, ein Mensch zu sein; andererseits soll man auch die soeben angedeutete, freiwillige Entsagung der Unterthanen nicht absolut nehmen; denn freiwillig macht sich niemand zum Sklaven. [4] Nicht dadurch also, dass er seinem Volke Furcht einflösst, von einem grossen Haufen bewaffneter Begleiter umgeben erscheint oder sich nur auf hohem Stuhle sitzend dem Volke zeigt, wird ein König seine Majestät bewahren, sondern durch die Milde und die Nachsicht, die neben der Gerechtigkeit einem Familienvater eigentümlich sind. [5] Auch Strafen soll es geben, aber von

[1] *De l'Inst. du Pr.*, p. 180 a f.
[2] Ibd., p. 135 b.
[3] Ibd., p. 18 a ff.
[4] Ibd., p. 84 a und 84 b.
[5] Ibd., p. 137 a.

ihnen wird man nur dann Gebrauch machen, wenn sie wirklich verdient sind.[1]) Es gibt sogar Fälle, wo sie, wenn auch verdient, im Interesse des Königs selbst unterbleiben sollen. Wenn zum Beispiele viele Unterthanen auf einmal dieselbe Strafe verdienen, wird der König durch ihre Bestrafung die Zahl seiner Feinde nur vervielfachen. Wie man in einem ähnlichen Falle verfahren soll, zeigt am besten das Beispiel des Pompeius, der alle Papiere des Sertorius, die viele angesehene Römer blossstellten, verbrennen liess, ohne sie gelesen zu haben, nur um dem Bürgerkriege ein Ende zu machen. Hätte er nicht so gehandelt, so wäre es ihm ergangen, wie denjenigen, die es vor Herkules unternommen hatten, die Hydra zu enthaupten.[2]) Mit einem Worte, die Könige sollen sich darüber klar sein, dass ihr Ruhm vom Volke abhängt.[3])

Wenn sich dem Könige die Gelegenheit zu einer Handlung bietet, welche der Allgemeinheit zum Wohle gereichen würde, so soll er sie nicht versäumen; denn er weiss nicht, ob sie je wiederkehrt. Er soll sich besonders gewöhnen, nach dem Ausspruche Sallust's zu handeln, nämlich zuerst gut zu überlegen, nachher aber energisch ans Werk zu gehen; sonst kann er trotz bester Anlage einer Weide gleichen, deren Blüten sich nie bis zur Frucht erhalten.[4])

Die Unsterblichkeit, den Ruhm nach dem Tode, soll der König stets anstreben; denn das menschliche Leben ist, wie Leonidas einmal schön bemerkt hat, ein Geschenk der Natur, welches allen gemeinsam ist; das Leben nach dem Tode wird aber nur demjenigen zu teil, der es durch seine Verdienste erwirbt.[5]) Um sich den Ruhm nach dem Tode zu sichern, verachten edle Menschen nicht nur alle Güter des Lebens, sondern auch das Leben selbst, indem sie vorziehen, nach dem Tode gefeiert zu werden, als unbedeutend

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 163 b.
[2]) Ibd., p. 162 b ff.
[3]) Ibd., p. 19 a.
[4]) Ibd., p. 53 a ff.
[5]) Ibd., p. 95 b.

und unbekannt zu leben.[1]) Für einen König ist es indessen unmöglich, diesen Ruhm durch seine Macht zu erzwingen. Die Geschichte verzeichnet genau die Thaten und beurteilt sie unparteiisch und unerschrocken; denn wenn auch die einheimischen Geschichtsschreiber aus Angst manchmal die abstossende Wahrheit beschönigen, so haben die ausländischen keinen Grund zur Schmeichelei.[2]) Aber nicht nur weil das Urteil der Geschichte unbestechlich ist, sollen die Könige mustergültig sein; auch der Ursprung ihrer Macht aus der göttlichen Vorsehung soll für sie ein Ansporn sein, um die körperlichen Genüsse der Masse zu überlassen und sich durch Grossmut und starken Willen hoch über die anderen zu erheben.[3]) Der Weg zum Ruhme ist freilich verschieden: Titus Livius ist ebenso berühmt wie diejenigen, über die er geschrieben hat.[4]) Es scheint jedoch, als ob sich ein König vor allem durch viele siegreiche Kriege den Ruhm sichern könne; nichts ist aber verkehrter als dies; denn erstens hängt der Ausgang eines Krieges meistens vom Zufalle ab; dann sind aber die geschickte Erhaltung des Friedens, die Einführung guter Gesetze und eine vernünftige Verwaltung mindestens ebenso ruhmreich wie ein durch Menschenopfer erfochtener Sieg.[5]) Auch kann man durch Klugheit und Beredsamkeit viel mehr erreichen, als durch Blutvergiessen[6]); darum soll man es zuerst mit diesen Mitteln versuchen. In einen Krieg soll man sich überhaupt nie einlassen, wenn die Sache friedlich beigelegt werden kann, möge dies auch längere Zeit in Anspruch nehmen und teuerer zu stehen kommen; denn das Menschenleben ist immer am teuersten.[7]) Besonders darf ein christlicher Fürst nicht vergessen, dass es ihm nur erlaubt ist, gegen die Ungläubigen und gegen Angreifende zu kämpfen.[8])

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 20 b.
[2]) Ibd., p. 62 b.
[3]) Ibd., p. 64 a und b.
[4]) Ibd., p. 21 a.
[5]) Ibd., p. 125 b f.
[6]) Ibd., p. 141 b ff.
[7]) Ibd., p. 150 a ff.
[8]) Ibd., p. 126 a.

Leider lässt sich der Krieg nicht immer vermeiden: darum muss derjenige, welcher von den Grenzen der König- und Kaiserreiche reden will, unbedingt das Schwert in der Hand haben, da die Länder öfter nach der Stärke als nach der Gerechtigkeit verteilt werden. [1]) Wenn also einmal der Krieg unvermeidlich wird, so soll der König wissen, welche Regeln zu beobachten sind. Vor allem soll er selbst zugegen sein; denn die Anwesenheit des Königs flösst den Soldaten Mut ein. Antigonus II. hat seinem Admirale, der ihn darauf aufmerksam machte, dass die Feinde viel mehr Schiffe und eine viel grössere Kriegskraft besässen, mit Recht antworten können: seine Anwesenheit allein bedeute mehr als eine grosse Anzahl von Schiffen. [2]) Die grösste Unbesonnenheit und Thorheit wäre es aber, wenn der König, persönlich in den Kampf tretend, sich geradeso den Gefahren aussetzen wollte, wie ein gewöhnlicher Soldat; denn sein Leben kann nie demjenigen eines Soldaten gleichgestellt werden. Wie einem Helden ein Heldentod geziemt, so soll auch ein König nur als König sterben. [3]) Ausser der Tapferkeit sind im Kriege auch die Einsicht und die Geduld notwendig, und ein geschickter Kriegsherr, der sein Ziel genau kennt und auf sich selber fest vertraut, wird sich nie darum kümmern, was die Unerfahrenen von seiner Art und Weise halten: es ist immer besser, einen vorübergehenden Tadel und ein ewiges Lob zu ernten als umgekehrt. [4]) Wenn die Niederlage sicher ist, so ist es nicht nur keine Schande, sondern es ist viel eher eine Pflicht, sich zurückzuziehen. Ebenso soll man sich zurückziehen, wenn ein teuer bezahlter Sieg in Aussicht steht, da auf einen solchen Sieg gewöhnlich die Niederlage folgt. [5])

Die Könige haben zweierlei Freunde: die einen sind deshalb ihre Freunde, weil sie Könige sind, die anderen sind es aus persönlicher Zuneigung. Freilich sind diese letzteren

---

[1]) *De l'Inst du Pr.*; p. 183 a.

[2]) Ibd., p. 115 b.

[3]) Ibd., p. 151 b.

[4]) Ibd., p. 133 a ff.

[5]) Ibd., p. 116 a u. 132 a.

sehr selten; wohl aber dem Fürsten, welcher auch nur einen solchen Freund besitzt! Auf diese Weise hat er eine doppelte Möglichkeit, die volle Wahrheit zu erfahren, da ein ihm ergebenes Herz für ihn wacht.[1]) Denn die Könige sind auf alle Fälle durch ihre Stellung selbst dazu verurteilt, von der Wahrheit über sich ferngehalten zu werden: ihre Hofleute teilen gewöhnlich nur das mit, was man Gutes von ihnen sagt, das Schlechte verschweigen sie aber immer; die Anderen wagen auch nicht, ihnen offen zu sagen, was man von ihnen denkt; so ist für sie ein wahrer Freund das einzige Mittel, die Wahrheit zu ermitteln, falls sie nicht auf den Ausweg verfallen, in einer Verkleidung mit Leuten zu verkehren; allerdings setzen sie sich dabei allerhand Gefahren aus.[2]) Plutarch bemerkt daher mit Recht, dass die fürstlichen Kinder, wie überhaupt die Kinder grosser Herren, nur gut reiten lernen, da das Pferd, ohne sich darum zu kümmern, wer auf ihm sitzt, einen jeden abwirft, der nicht gut reiten kann: in anderen Sachen bleiben sie aber zurück; denn ihre Lehrer loben und billigen alles, was sie sagen, statt sie zu verbessern und sie was tüchtiges zu lehren: beim Ringen fällt ihr Gegner, wenn er auch stärker ist, und beim Wettlauf bleibt wiederum der Nebenbuhler zurück, wenn er auch schneller laufen kann.[3]) Die Könige sind überhaupt zu bedauern, wenn man bedenkt, welchen Gefahren sie seitens der Schmeichler ausgesetzt sind: einerseits kitzeln diese die Eitelkeit des Königs und verleiten ihn dadurch zu schlechten Thaten, andererseits richten sie selber, wenn sie sich einmal die Gunst des Königs gesichert haben, durch eigene Schlechtigkeit grosses Unheil an.[4]) Daher der Ausspruch Epikur's, der Unterschied zwischen einem Raben (*κόραξ*) und einem Schmeichler (*κόλαξ*) bestehe nur darin, dass der erstere die Augen toter Menschen aushacke, also dann, wenn sie nicht mehr geschädigt werden können, während der zweite die Augen lebendiger Menschen blende und ihnen das Herz und

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 107b ff.

[2]) Ibd., p. 116b ff.

[3]) Ibd., p. 119a.

[4]) Ibd., p. 115a u. b.

die Seele verderbe.[1]) Doch kann der Fürst, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, die Wahrheit erfahren, wenn er solche Bücher liest, die über die Regierung eines Volkes handeln; denn da wird er manches finden, was seine Ratgeber aus Furcht, in Ungnade zu fallen, verschweigen.[2])

Ein König soll tapfer, offen und edel sein, wenn auch diese Eigenschaften allein nicht immer genügen. Manchmal hilft die Schlauheit mehr als die Tapferkeit und manchmal verdienen die Leute nicht, dass man sich ihnen gegenüber offen und edel zeigt. Der König soll also nach Umständen das Fell des Löwen oder des Fuchses anzuziehen bereit sein.[3]) Manchmal wird auch auf den Augenblick guter Laune des Königs geradezu gelauert, um ihm ein gewisses Versprechen zu entlocken. Soll er dann sein unter solchen Umständen gegebenes Wort halten? Gewiss nicht; denn derjenige, welcher seine Schwäche planmässig ausnützt, verdient keine Rücksichten, überhebt ihn vielmehr aller Skrupeln, die ein König, wenn es sich um sein Wort handelt, haben muss. Am besten ist es freilich, wenn der König so auf der Hut zu sein versteht, dass man ihm keinenfalls ein Versprechen, welches er nicht halten möchte, abzwingen kann.[4])

Endlich sollen die Könige lernen, ihre Wünsche zu bezähmen, da allzu grosse Begierde nach Eroberungen und Ruhm in der Regel zu nichts Gutem führt. Das ist freilich nicht leicht, besonders wenn Fortuna geneigt ist; darum ist aber dieser Sieg über sich selbst um so lobenswerter.[5]) Es ist besser, etwas zu verlieren, was man nicht mit Ehren und ohne grosse Gefahr halten kann, als aus Hartnäckigkeit alles auf das Spiel zu setzen und alles zu verlieren. Die Hälfte ist, wie Hesiod schön bemerkt, mehr als das Ganze; nur dass es auch die weisesten Männer nicht einsehen können.[6]) Ausserdem ist das Schicksal nicht beständig; ein

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 119 b.
[2]) Ibd., p. 81 b ff.
[3]) Ibd., p. 182 b.
[4]) Ibd., p. 178 a.
[5]) Ibd., p. 121 a u. 149 a.
[6]) Ibd., p. 132 b.

König kann alles erleben, kann vom grössten Glanze in das tiefste Elend gestürzt werden; die Anekdote von Krösus und Solon ist nicht das einzige Beispiel dafür. Die Könige dürfen also nicht vergessen, dass irdische Güter vergänglich sind, dass die von Gott gegebene Macht auch wieder entrissen werden kann, wenn man sie unvernünftig gebraucht. [1])

Desgleichen sollen die Könige daran denken, dass sie Menschen, dass sie also sterblich sind. Soll man dafür besondere Beispiele anführen? Ist Alexander nicht in seinem dreiunddreissigsten Lebensjahre, nachdem er fast die ganze Welt erobert hatte, gestorben? Hat Cäsar nicht im Augenblicke, als er auf dem Gipfel seiner Macht und seines Ruhmes stand, die rächende Hand des Brutus empfunden? Und welche Eitelkeit! Pyrrhus, der bekannte Kriegsheld und unersättliche Eroberer, fällt von einem Ziegel getroffen, den ein Weib auf ihn geworfen hatte. Die Hand des Allmächtigen erreicht einen jeden, der sich in seiner Grösse vergisst und die Grenzen des Erlaubten, des Menschlichen überschreitet; darum soll der König, wenn ihm auch alles gelingt, immer die Nichtigkeit des Lebens vor Augen haben. [2])

Zum Schlusse wird auf Pompeius hingewiesen, oder genauer auf das, was Lucanus im neunten Buche seiner Pharsalia über ihn sagt. Ein besseres Beispiel zur Nachahmung kann einem Prinzen kaum empfohlen werden, meint der Verfasser [3]); darum gibt er die betreffende Stelle, gewisser-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 187a, 184a und b.

[2]) Ibd., p. 143a und b.

[3]) Ibd., p. 174b (fehlerhaft bezeichnet als 166; cf. unten p. 105): «*Toutesfoys la gloire de Pompée le grand semble selon le tesmoignage des histoires estre vne serenité de renommée sans aucune nubilosité de vergoigne, et de reproche, et me semble la vie de luy estre vn vray exemple et protocolle de vertus, et conditions necessaires a tous grans personnages, qui ont desir d'auoir en leur vie la faueur et amour du monde, et par leur trespas de laisser regret lamentable, et douloureux au peuple, avec doulce memoire de leurs gouuernemens, et recommandable entre toutes manieres de gens. Et ne puis comprendre quant a moy, ne conceuoir choses, dont vn grand prince accomply par accumulation de dons, et de grace de dieu et de fortune peust mieux, et plus facilement meriter*

massen als den Abschluss der dargestellten Ansichten, dem Inhalte nach wieder und spricht somit sein Ideal ganz bestimmt aus.[1])

Wie man aus dieser Darstellung ersieht, lässt sich Budé in die Erörterung der besten Staatsform, der besten Staatseinrichtungen so viel wie gar nicht ein. Nur einmal bemerkt er unter Berufung auf Aristoteles, dass ein gut eingerichtetes musterhaftes Königreich die beste Staatsform sei, und zwar deshalb weil es einer Familie gleiche [2]); aber auch diese Bemerkung ist nur eine zufällige, nebenher gemachte. Er hat, wie gesagt, für dieses Thema keine Worte. Das mag Zufall sein; es ist aber auch möglich, dass er ein längeres Verweilen bei diesem Gegenstande für überflüssig hielt, weil er mit den staatlichen Einrichtungen Frankreichs zufrieden war. An einer Stelle, wo er davon handelt, unter welchen Bedingungen ein Staat am längsten dauern könne, sagt er z. B. ausdrücklich, dass Frankreich *«a la duré longuement en prosperité»*. [3]) Freilich spendet er manches Lob, welches gewiss bis zu einem gewissen Grade diesen Staatseinrichtungen gebührt, nur den Königen, weil er allzu sehr bestrebt ist, ihre Verdienste hoch anzuschlagen. Seine Zufriedenheit mit den damaligen Verhältnissen in seiner Heimat, soweit es sich um den Staat allein handelt, kommt ferner deutlich zum Ausdrucke bei dem von ihm angestellten Vergleiche zwischen Frankreich und Deutschland, welcher ganz zu Gunsten des ersteren ausfällt. Der Körper des französischen Königreichs, so bemerkt er, sei in jeder Beziehung vollkommen [4]), wie ja

---

et acquerir grans loz que de suiure, et imiter, et prendre par exemple d'emulation ce que Lucain dict de Pompée, comme dessus est descript, soit qu'il soit vray, ou qu'il ait ésté bien inuenté »

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 171 a f. (fehlerhaft bezeichnet als 163).

[2]) Ibd., p. 190 a.

[3]) Ibd., p. 182 a.

[4]) L. c. p. 139 b: *«Ainsi peult on dire de la Germanie qu'elle a bras, mains, et iambes tant bien formées que l'on peult dire, mais elle n'a pas la partie du corps si accomplie. que la France, ou se prennent les munitions, et ou viuandiers se fournissent: ce que le corps du Royaulme de France peult avoir sans aide exterieure lequel est accomply en toutes choses comme il est euident a tous.»*

auch schon vor ihm Machiavelli Frankreich als einen gut eingerichteten und trefflich regierten Staat bezeichnet hatte.[1])

2. Verhältnis zu Erasmus und Machiavelli.

Der doppelte Charakter seines Werkes lässt sich nicht verkennen: in der Hauptsache enthält es die Ansichten des Gelehrten, des Humanisten, welcher von der strengsten Moral ausgeht; daneben kommt aber auch der auf das Praktische gerichtete Sinn des Politikers zum Ausdruck. Es nimmt also die *Institution* eine Mittelstellung ein zwischen der *Institutio Principis Christiani* des Erasmus und dem *Principe* Machiavelli's. Gerade in der gelungenen Verschmelzung des Idealen mit dem Praktischen liegt das Hauptverdienst des Buches. Der Vergleich mit den soeben genannten Werken ist auch mit Rücksicht auf die Zeit der Entstehung von Interesse. Wie bekannt, erschien die *Institutio Principis Christiani* im Jahre 1516[2]). und auch *Il Principe*, obwohl als selbständiges Werk erst 1531 erschienen, ist schon im Jahre 1513 verfasst worden[3]); die Abfassung dieser drei Werke fällt also so ziemlich in dieselbe Zeit.

Mit Machiavelli ist ihm nur der praktische Sinn gemeinsam. Im übrigen ist der Unterschied zwischen ihnen so gross, dass er grösser kaum sein könnte. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass Machiavelli Alexander Borgia als Muster empfiehlt, während das Ideal Budé's eine poetische Gestalt ist, nämlich der von Lucan besungene Pompeius. Dort wo sie anscheinend übereinstimmen, ist dennoch der Unterschied bei näherer Betrachtung unverkennbar. So sind z. B. beide der Meinung, dass der König, je nach Bedürfnis, das Fell des Fuchses oder des Löwen anziehen und das gegebene Wort nur dann halten soll, wenn er davon keinen Schaden hat.

---

[1]) *Il Principe* p. 36 a: «*Intra gli Regni bene ordinati, e governati à nostri tempi è quello di Francia.*» — Cf. ibd. noch p. 36 b.

[2]) Laur, *Érasme* etc., II, p. 459 f.

[3]) Siehe Villari, *Machiavelli* etc. II, p. 359 ff.; Laur, l. c. II, p. 460 gibt das Jahr 1514 an; vgl. auch Gaspary II, 679 f.

Aber Budé's Begründung ist von derjenigen Machiavelli's grundverschieden. Wie dieser, so billigt auch Budé den Krieg und erteilt sogar einige Ratschläge über Kriegführung; aber nach ihm ist der Krieg nur gegen die Ungläubigen oder im Falle der Verteidigung zulässig (siehe oben S. 61 f.). Machiavelli dagegen empfiehlt seinem Fürsten in erster Linie die Übung im Kriegführen, ja sogar die Enthaltung von allem, was mit der Kriegskunst in keinem Zusammenhange steht.

Es ist nicht nötig, die Unterschiede zwischen beiden noch ausführlicher hervorzuheben, da Tendenz und Gedankengang Machiavelli's hinreichend bekannt sind. Um so nachdrücklicher müssen wir aber den grossen Unterschied zwischen den Zwecken hervorheben, welche Budé und Machiavelli verfolgen. Während der erstgenannte den Fürsten eines bereits gut eingerichteten Staates im Auge hat, will Machiavelli einen Fürsten belehren, welcher einen Staat erst schaffen soll oder ihn soeben geschaffen hat.

Mit Erasmus ist die Gemeinsamkeit der Gedanken viel grösser, da auch er die Moral, und zwar die strenge christliche, zum Ausgangspunkte seiner Betrachtungen nimmt und auch sonst manche Übereinstimmung mit Budé aufweist. Der Vergleich ihrer hier in Frage stehenden Schriften kann, in Bezug auf den Inhalt, nur zu Gunsten Budé's ausfallen. Erasmus' Traktat entbehrt jeder realen Grundlage. Einmal entschlossen, für den christlichen Fürsten zu schreiben, verliert er die christliche Lehre nicht mehr aus dem Auge, führt sie sogar so folgerichtig durch, dass ein solcher von ihm als Muster hingestellter christlicher Staatsmann oft einen geradezu lächerlichen Eindruck hervorruft. Auch er legt den bekannten Gedanken Plato's zu Grunde: „Wer kein Philosoph ist, kann kein Fürst, sondern nur ein Tyrann sein" [1]); daran knüpft er aber dann sofort die Bemerkung, dass die Ausdrücke Philosoph und Christ nur in der Form verschieden, im Grunde jedoch gleichbedeutend seien. [2]) Dass eine

---

[1]) *Inst. Pr. Christ.*, p. V und p. 10: «*Ni philosophus fueris, princeps esse non potes, tyrannus potes.*»

[2]) *Inst. Pr. Christ.*, p. 10: «*Vocabulis diuersum est, caeterum re idem esse philosophum, et esse Christianum.*»

solche Ansicht zu vielen verkehrten und unpraktischen Schlüssen führen muss, liegt auf der Hand. So gibt denn auch Erasmus allen Ernstes seinem Fürsten den Rat, die Herrschaft niederzulegen, wenn er sein Reich ohne Menschenopfer nicht verteidigen könne.[1]) Der Gehorsam gegen die Beamten, die Achtung vor dem Könige, die Entrichtung der Steuern, obwohl im Evangelium und den Briefen der Apostel empfohlen, sind nach Erasmus nur der Heiden würdig, deren Fürsten da eigentlich auch gemeint sind, da es zu jener Zeit keine christlichen Herrscher gab.[2]) Solche Aussprüche lassen deutlich genug erkennen, welcher Geist in diesem Buche weht. Bei näherer Betrachtung sehen wir, dass Erasmus in der nichtchristlichen Welt gar kein empfehlenswertes Beispiel findet; statt die heidnischen Fürsten nachzuahmen, sollen sich die christlichen Herrscher so sehr von ihnen unterscheiden, wie sich eben ein Christ von einem Heiden unterscheidet.[3]) Dergleichen Ausführungen erinnern an den theologischen Fanatismus der mittelalterlichen Autoren und legen zugleich von dem mangelhaften Verständnis des Erasmus für politische Fragen ein sprechendes Zeugnis ab. Sich soweit von der Wirklichkeit zu entfernen, ist jedenfalls kein Verdienst, zumal es auch die strengste Moral nicht mehr verlangt. Man könnte wohl die Sache ganz anders auffassen, wenn sein Urteil auch über die christliche Periode so abfällig wäre; dann wüsste man wenigstens, dass für Erasmus in der Geschichte kein Beispiel gut ist; man könnte folglich feststellen, dass sein Werk nur ein geistreiches Gedankenspiel ist, welches

---

[1]) Ibd. p. 15. «*Denique non potes tueri regnum, nisi violata iustitia, nisi magna sanguinis humani iactura, nisi religionis ingenti dispendio: depone potius ac cede tempori.*»

[2]) *Inst. Pr. Chr.*, p. 37: «*Ne te fugiat, quicquid in euangelicis aut apostolicis literis de tolerandis dominis, de parendo praefectis, de honorandis regibus, de pendendo tributo dictum est, id ad ethnicos principes esse referendum: quod ea tempestate nondum essent ulli Christiani.*»

[3]) Ibd. p. 13: «*Quoties venit in mentem, te principem esse, pariter succurrat etiam illud, te Christianum esse principem, ut intelligas te a laudatis quoque ethnicorum principibus tantum oportere abesse, quantum abest ab ethnico Christianus.*»

auf der Wirklichkeit weder beruht, noch darauf zu beruhen Anspruch erhebt, und damit wäre die Sache erledigt. Da er aber von dem christlichen Teile der Geschichte gar nicht spricht, so könnte man mit Recht voraussetzen, dass er mit demselben zufrieden ist. Wie das wiederum seinerseits christlich wäre, sieht man am besten an dem Umstande, dass Machiavelli gerade in der christlichen Geschichte die passendsten Beispiele für seine Lehre findet oder genauer aus denselben seine Lehre zieht. Diese Religiosität ist bei Erasmus um so sonderbarer, als sie gerade in einer Zeit zum Ausdruck kommt, wo man aus allen Kräften bemüht ist, die Kenntnis des Altertums auch auf die Politik anzuwenden.[1]) Ohne Frage ist das christliche Prinzip ein ganz geeigneter Ausgangspunkt für die Betrachtungen eines Humanisten; aber das patriotische Gefühl und die Kenntnis der Wirklichkeit machen gewisse Abweichungen von demselben unentbehrlich. Wenn nun Erasmus der christlichen Lehre bis zum Ende treu bleibt, ja sogar höhere Anforderungen stellt als Christus[2]), so ist das nur ein Beweis, dass ihm sowohl das patriotische Gefühl als auch die Kenntnis der Wirklichkeit vollständig fehlen. Darin liegt eben der hauptsächlichste Unterschied zwischen dem Traktate des Erasmus und demjenigen Budé's. Dieser hebt z. B. auch hervor, dassdas Menschenleben teuer ist, er empfiehlt möglichste Schonung desselben; er geht in der Schätzung des Friedens so weit, dass er sogar naiv erscheint[3]), gibt aber doch zu, dass auch Fälle vorkommen können, wo der Krieg unvermeidlich ist, z. B. wenn der Feind die Grenzen des Vaterlandes überschreitet. Sein patriotisches Gefühl erlaubt ihm nicht, im Falle des Angriffs ein Zurückweichen zu empfehlen,

---

[1]) Siehe Villari, l. c. II, p. 240.

[2]) Vgl. oben p. 69 Anm. 2.

[3]) Er erwähnt z. B., dass zur Zeit des Augustus dauernder Friede geherrscht habe und fügt dann hinzu (p. 127 b): «*A ceste cause en paix vniverselle, et comme ie crois, ecumenique soubz luy nasquit nostre saulueur Jesu christ: mais il ne souffrit pas la mort salutaire pour nous de son Temps, mais soubz Tybere son successeur.*»

und seine Erfahrung führt ihn zu der Bemerkung, dass die Waffenkunst nicht vernachlässigt werden dürfe, da über die Grenzen eines Landes öfter die Stärke als die Gerechtigkeit entscheide. Daher seine Ratschläge über das Benehmen des Fürsten im Kriege.[1] Er verkennt also die Bedürfnisse des wirklichen Lebens keineswegs; eher ist er bereit, sein Ideal zu opfern, wenn die Notwendigkeit es erheischt.

Im übrigen stimmen die Ansichten beider Humanisten vielfach überein, da ja auch Budé, wie wir schon hervorgehoben haben, die Moral zum Ausgangspunkte seiner Betrachtungen nimmt und da auch er einer Politik das Wort redet, wie sie sein sollte und nicht wie sie in Wirklichkeit ist. Der Umstand, dass beide Humanisten oft aus derselben Quelle, namentlich aus Aristoteles, schöpfen, trägt noch dazu bei, eine Gemeinsamkeit der Anschauungen herbeizuführen. Ferner muss hervorgehoben werden, dass beide vom Fürsten verlangen, seinen Unterthanen gegenüber das zu sein, was ein Vater seinen Kindern ist.[2]

Die Unterschiede zwischen beiden Traktaten sind mehr formeller Art. Während z. B. Erasmus aus seiner Verabscheuung des Heidentums kein Hehl macht, sie vielmehr überall und stark zum Ausdruck gelangen lässt, entlehnt Budé gerade den heidnischen Zeiten die zahlreichen Beispiele, mit denen er sein Buch gefüllt hat; der christlichen Geschichte entnimmt er dagegen kein einziges Beispiel. Auch das Ideal seines Fürsten findet er, wie wir gesehen haben, in dem Bilde, welches ein heidnischer Dichter, Lucan, von einem Heiden, Pompeius, entworfen hat. Dabei ist er jedoch kein schlechter Christ; im Gegenteil, er zieht oft das Christentum als Massstab der Beurteilung für die Heiden herbei — man erinnere sich an seine Aufzählung der guten Eigenschaften des Kaisers Titus[3] — wie er auch die von ihm sonst verabscheuten Kriege für erlaubt hält, wenn es

---

[1]) Siehe oben, p. 62.

[2]) Budé, l. c., p. 190 a, und Erasmus, l. c., p. 28.

[3]) *De l'Inst. du Prince*, p. 84 a.

sich um die Verteidigung oder um die Verbreitung des Christentums handelt.[1])

Ausserdem hält Budé bei der Beurteilung einzelner geschichtlicher Persönlichkeiten gewöhnlich an der Überlieferung fest. Er lässt dem Alexander von Macedonien den Beinamen des Grossen, nicht nur weil dieser Titel einmal üblich sei, sondern weil er ihm wirklich gebühre; und wenn er dem Fürsten zeigen will, dass der Mensch nicht lange zaudern dürfe, weil man nicht wisse, ob er das Versäumte in Zukunft nachholen könne, so wird wieder auf Alexander den Grossen hingewiesen, welcher nicht so berühmt geworden wäre, wenn er nur ängstlich und zögernd auf Eroberungen gesonnen hätte.[2]) Das verhindert freilich den Verfasser nicht, dasselbe Beispiel auch einmal umgekehrt anzuführen, nämlich dort, wo er von der Eitelkeit irdischer Dinge spricht; aber auch in diesem Falle thut er es mit derselben Pietät für Alexander wie sonst. Ganz anders verfährt Erasmus. Ihm gilt das überlieferte Urteil soviel wie nichts; es scheint sogar, dass er aus dieser Nichtbeachtung eine besondere Tugend macht; jedenfalls ist seine Beurteilung geschichtlicher Thatsachen eine höchst auffallende. Wenn er z. B. Alexander den Grossen auch erwähnt, so thut er es nur, um vor der Nachahmung desselben zu warnen[3]); ihn als Muster in irgendwelcher Beziehung zu empfehlen, vermeidet er sorgfältig. Er geht in dieser Hinsicht so weit, dass er sogar vor dem Satze „*Beispiele grosser aber verrückter Fürsten*“ [4]) nicht zurückschreckt. Es ist dies schliesslich nur eine Folge seines prinzipiellen Standpunktes, an dem er bis zum Ende konsequent festhält.

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 126 a. «*Et mesmement ce doibuent noter, et rememorer les princes Chrestiens, qui ne peuuent loisiblement soubzhaitter guerre, ou entreprendre par plaisir, sinon contre les infidcles et occupateurs de nos limites: et ce auec certaines modifications pour augmenter, ou maintenir en estat la foy catholique, et orthodoxe et soubstenir l'honneur et le nom de Jesuchrist.*»

[2]) Ibd., p. 57 a.

[3]) Erasm. l. c. V: «*Sed quam Alexandrum felicitate superas, Carole princeps inclyte, tam speramus futurum, ut anteeas etiam sapientia.*»

[4]) Ibd. p. 7: «*Exempla magnorum sed stultorum principum.*»

Budé ist dagegen immer von dem Bestreben geleitet, das Ideale mit dem Praktischen thunlichst zu versöhnen.

Zum Schlusse sei noch hervorgehoben, dass sich Erasmus viel offener und schärfer äussert als Budé. Beide stimmen z. B. mit Aristoteles darin überein, dass der Ursprung der königlichen Macht in der freiwilligen Unterwerfung des Volkes zu suchen sei. Während nun Erasmus folgerichtig weiter ausführt, dass das Volk diese von ihm gegebene Macht dem Fürsten auch wieder entziehen könne, wenn er sich derselben unwürdig zeige, handelt Budé in ausweichender, unbestimmter Weise von der Strafe der Vorsehung, welche unwürdige Könige ereile, ja, er ist beinahe geneigt, seine erste Behauptung zu widerrufen und die Entstehung der königlichen Würde der Gnade Gottes zuzuschreiben.[1]) Derartige Beispiele von Inkonsequenz erklären sich bei Budé wohl aus der Thatsache, dass er den eigentlichen Zweck seines Traktats nicht immer fest im Auge behielt; dann aber kam ihm doch auch wieder zum Bewusstsein, dass seine Schrift für Franz I. bestimmt war, an dessen Gunst ihm vor allem lag; endlich fällt auch sein starkes Nationalgefühl ins Gewicht: Franzose vom Scheitel bis zur Sohle, fühlte er sich als einen für seinen Landesherrn schreibenden Vertreter des grossen, mächtigen und glücklichen Frankreichs, während Erasmus, der heimatlose, seinen Gegenstand vom christlichen und allgemein menschlichen, kosmopolitischen Standpunkte aus behandelte.

C. Humanistische Seite des Traktates.

Wie schon bemerkt, hat Budé in seinen kleineren Schriften in erster Linie die Förderung der Philologie und der Gelehrten im Auge, obwohl diese Absicht den Titeln gewöhnlich nicht zu entnehmen ist. Auch seine drei Hauptwerke — *Annotationes, De Asse* und *Commentarii* — enthalten, neben dem eigentlichen Gegenstande, viele Abschweifungen, in denen er für die genannten Ziele eintritt. Sein Briefwechsel

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.* p. 11 b und 18 a f.

macht keine Ausnahme davon. Es ist daher nicht überraschend, wenn er jene Ziele in seinem Traktate über die Erziehung eines Prinzen ebenfalls verfolgt und zwar um so nachdrücklicher, als ja diese Schrift für Franz I. bestimmt war. In jenen Zeiten konnte für die Wissenschaft und für die Gelehrten niemand so viel thun wie der König, dessen Gunst zu gewinnen sein hauptsächlichstes Bestreben sein musste. Daher gestattet er sich nicht selten Abschweifungen von seinem eigentlichen Thema, wenn er hoffen konnte, dem Könige klar zu machen, dass es in seinem eigenen Interesse wie in dem des Landes liege, sich der aufblühenden Studien und der Gelehrten anzunehmen; dass er dabei auch ihrer Feinde gedachte und sie beim Könige zu diskreditieren suchte, ist ebenso begreiflich wie entschuldbar.

Die Abschweifungen, die sich darauf beziehen, sind so häufig und manchmal auch so ausführlich, dass eine oberflächliche Lektüre zu der Ansicht führen könnte, das Werk sei eigentlich kein politischer Traktat, sondern nur eine Befürwortung der humanistischen Studien — wie dies auch Eugène de Budé angenommen hat — zumal in den Anmerkungen auf dem Rande aller drei Ausgaben die humanistische Seite viel mehr Beachtung findet als die politische. Wir begnügen uns an dieser Stelle mit diesem Winke, indem wir für das Nähere auf die weiter unten folgende Darstellung hinweisen.

Bevor wir eine nähere Analyse dieser Seite des Werkes unternehmen, glauben wir eine Bemerkung vorausschicken zu müssen. Die Autorschaft dieser Schrift ist, wie wir oben gesehen haben, oft und selbst von ernsten Forschern, wie z. B. von Rebitté, bestritten worden. Nun, den Gegenbeweis, nämlich den Beweis dafür, dass Budé wirklich der Verfasser des Traktates ist, liefert neben den früher berührten Einzelheiten vor allem jener auch seinen übrigen Werken eigene Eifer, mit welchem in dieser Schrift für die *«bonnes études»* und ihre Pflege eingetreten wird.

Selbst ein Philologe, wünscht Budé, dass es alle werden möchten. Jeder vernünftige und begabte Mensch sollte, wie er sich ausdrückt, zur untrennbaren Begleiterin, zur intimen

Freundin bei Tag und Nacht eine Frau haben, welche Philologie heisst.[1]) Auch der König sollte davon keine Ausnahme machen, wenn er nur nicht zu einem höheren Berufe bestimmt wäre. Der Begriff der Philologie ist aber nach Budé folgender: das Begehren, die Liebe zur Literatur und eine glühende Neigung zum Studium der liberalen Wissenschaften, die sich, wie er meint, deshalb so nennen, weil sie zu ihrer Pflege einen freien, selbständigen Mann erheischen —, das ist die Philologie. Diese Wissenschaften sind von den Alten *human* oder *humanistisch* genannt worden, weil ohne ihre Pflege, ohne Gelehrsamkeit, die Welt tierisch und nicht menschlich leben würde[2]); sie sind aber nur demjenigen zugänglich, welcher Griechisch und Lateinisch versteht. Unter so vielen Sprachen, die auf der Welt existiert haben, so führt er weiter aus, werden seit zweitausend Jahren, wenigstens unter den Gelehrten, keine anderen erwähnt als diese beiden.[3]) Freilich ist ihr Wert nicht der gleiche: viel höher als die lateinische steht die griechische Sprache, was auch Horaz und Quintilian zugeben; ihre Vorzüge sind zahlreich; ihr Wert beruht nicht nur in der sprachlichen Form[4]), son-

---

[1]) Budé vergleicht gern und oft die Philologie mit einer Frau: auch in seinem Briefe an Tunstall (Opp., p. 381) sagt er: «*Philologia altera mihi coniunx*», und ähnlich in seinem Briefe an Erasmus (ibd., p. 368): «*At ego te hoc ignorare nolo, me quidem riualem esse tibi in amore Philologiae.*»

[2]) *De l'Inst du Pr.*. p. 67 b.

[3]) Ibd., p. 14 b f.

[4]) Ibd., p. 14 a ff.: «. . . . *laquelle langue* (d. h. die griechische) *est la plus ample, la plus estendue, la plus copieuse, et affluentes en termes, et vocables, en inflexions de noms, auec verbes, et autres parties d'oraison, en tout artifice, et inuention de literature, en fourniture et remplage de tel ouurage, de toutes les langues, dont nous ayons cognoissance: et laquelle seule langue sans controuerse, et par le consentement tant des gens doctes ayans auctorité de parler, et opiner de ceste matiere, et loquence, que par les anciens a esté appellée Royne des hommes et des sciences: peult pleinement, droicturierement, affectueusement monstrer et exhiber sa triumphante puissance, et vigoureuse faculté, pleine de grace, et de delectation, soy estendre, et dilater les fins, et l'imites* (sic!) *de la domination, qu'elle a par nature en toutes choses, et matieres tant ardues, que moyennes, et petites: desquelles Mercure le herault facunde, et disert peult estre*

dern auch in den durch sie vermittelten Ideen, weshalb sie auch ihrer lateinischen Tochter vorzuziehen ist. So ist zum Studium der Philosophie, der Physik und der Dialektik die griechische Sprache unentbehrlich, da die Römer für diese Disziplinen nicht einmal die notwendigen Ausdrücke besitzen, geschweige etwas Neues aufzuweisen haben. Folglich ist ein Kenner des Lateinischen nur halbgelehrt, wenn er kein Griechisch kann; sei er ein noch so beredter und gewandter Schriftsteller, er wird, wenn er ein bescheidener Mann ist, doch nicht wagen, vor den Gelehrten viel zu sprechen; wagt er sich gar auf das Gebiet der Philosophie, so wird er sich dort nur schwer bewegen können, wenn er nicht zum mindesten die Anfangsgründe des Griechischen innehat.[1] Damit ist freilich nicht gesagt, dass die Kenntnis des Lateinischen überflüssig ist: wer zum Beispiel die Vergangenheit genau kennen will, muss mit beiden Sprachen vertraut sein, obwohl die römische Geschichte aus den griechischen Quellen gerade so gut erlernt werden kann wie aus den lateinischen; denn wie in anderen Dingen, so haben sich die Griechen, namentlich Plutarch, auch in der Geschichtsschreibung ausgezeichnet.[2]

An solchen Äusserungen erkennt man leicht den Begründer der griechischen Studien in Frankreich. Obwohl Budé für beide klassischen Sprachen eintritt, kann er seine Vorliebe für die griechische nicht verleugnen; gerade dadurch

---

truchement, expositeur: desployer, et mettre en éuidence, et sur la monstre panegyrique et théatrique ses figures, translations et sentences, compositions, ouuraiges, et textures de haulte lice, et grand appareil, frappées et drappées selon l'entendement d'vng chascun, et iouxte la varieté des conceptions, qui s'appelle grandiloquence, ou oraison demonstratiue, ce qui ne se peult ainsy faire es autres langues, ne mesme en la nostre Latine: car elle n'abonde aussy copieusement en dictions, et vocables significatifz, ne n'a telle exuberance, et plenitude en toutes parties, et en toutes sens auec facilité, en traictéz de toutes sciences, deductions de toutes matieres, et discours, qui s'offrent a dire ou escripre, et en compositions coherentes de deux dictions par natifue aptitude et quadrature non contraincte ne repugnante a beaucoup pres, comme sa mere la Grecque, etc. etc.»

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 73b.

[2]) Ibd., p. 17a.

verrät er den grossen Humanisten, wenn auch Egger und Compayré dies nicht gelten lassen wollen. Dieser Punkt verdient besonders hervorgehoben zu werden; denn unter den vielen Eigenschaften, welchen Budé seinen Ruf verdankt, ist für ihn keine so bezeichnend wie gerade diese Eingenommenheit für das Griechische. Darin liegt hauptsächlich seine Bedeutung. Ausserdem ist es für sein Urteil und für seinen Geschmack charakteristisch, dass er in Plutarch einen so grossen Historiker und Schriftsteller erblickt, dass ihm auch zum Studium der römischen Geschichte die Kenntnis des Lateins entbehrlich scheint; dieser Umstand verdient um so mehr betont zu werden, als die Übersetzung Plutarchs volle fünfzig Jahre später einen so grossen Einfluss ausüben sollte.

Budé beschränkt sich selbstverständlich nicht nur darauf, die Wichtigkeit der Philologie und der klassischen Sprachen hervorzuheben, sondern er weist auch darauf hin, dass es in Frankreich um dieselben schlecht bestellt sei. Die den damaligen Gelehrten vorgeworfene, mangelhafte Beherrschung der klassischen Sprachen findet ihre natürliche Erklärung in dem Umstande, dass es langer Zeit, energischer Arbeit und vieler Bücher bedarf, um in den genannten Sprachen fehlerfrei und elegant schreiben zu können.[1]) Die Philologie, so fährt er fort, ist eine schöne, ehrwürdige und sehr geehrte Frau, aber in Frankreich ist sie weder geschmückt noch reich gekleidet.[2]) Er wird also immer deutlicher, bis er endlich mit dem Geständnis herausrückt, dass nur durch die Gunst und den werkthätigen Beistand der Fürsten die gelehrten Studien zu dem ihnen gebührenden Ansehen gelangen könnten.[3])

Hiemit kommen wir auf jene Seite der Thätigkeit Budé's, welche die Begründung des Collège de France im Auge hatte. Er versäumt nämlich keine Gelegenheit, Franz I. an seine Pflichten gegen die aufblühenden gelehrten Studien und, was im Grunde auf dasselbe hinauskomme, gegen

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 17 b.

[2]) Ibd., p. 68 b.

[3]) Ibd., p. 69 a.

die Gelehrten zu erinnern. Manchmal begnügt er sich nur mit einer leisen Anspielung, indem er die Wohlthaten dieses oder jenes Gönners der Literatur erwähnt; manchmal wendet er sich direkt an den König, immer thut er es aber auf eine Weise, welche an seiner aussergewöhnlichen Begeisterung für die Sache keinen Zweifel übrig lässt. Die Erwähnung eines Königs genügt ihm, um sofort an die Wohlthaten zu erinnern, die er diesem oder jenem Schriftsteller erwiesen hat. So erzählt er z. B., dass Augustus den Vergilius reich beschenkt habe, weil dieser im sechsten Buche der Aeneis den Tod seines Neffen Marcellus beklagt hatte; es sei dies ein erwähnenswertes Ereignis, das dem Kaiser zu hohem Ruhme gereiche.[1]) Alexander der Grosse habe unglaublich viel für die Forschungen des Aristoteles aufgewendet, so dass er ein umfangreiches Werk über die Tierwelt verfassen konnte.[2]) Auch sonst sei Alexander gegen die Vertreter der Wissenschaft sehr freigebig gewesen, was übrigens gar nicht zu verwundern sei: er habe eben aus der Geschichte Nutzen zu ziehen gewusst und aus ihr gelernt, dass er durch Heldenthaten und Eroberungen wohl berühmt werden könne, zugleich aber auch, dass er erst durch die Freigebigkeit gegen die Gelehrten und die Wissenschaften seinen Ruhm vermehren und sein Andenken unsterblich machen werde; denn die Schriftsteller und namentlich solche, welche die Gabe haben, Geschichte und andere, ähnliche Traktate zu schreiben —, sie seien es, welche das Andenken und den Ruhm eines Herrschers den Nachkommen überliefern.[3]) Wie sich aber die Wohlthaten gegen Dichter, Redner und andere reich lohnen, das ersehe man am besten an dem Beispiele des Mäcenas, welcher, obwohl weder Kaiser noch König, trotzdem seinen Namen verewigt habe: er diene noch jetzt als Bezeichnung eines Gönners der Literatur.[4]) Ganz besonders weist Budé dann noch auf Quintilian hin, welchem nebst an-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 36 a ff.
[2]) Ibd., p. 75 b.
[3]) Ibd., p. 77 b.
[4]) Ibd., p. 35 b.

deren Professoren des Griechischen und Lateinischen ein grosser Jahresgehalt ausgesetzt worden sei.[1])

Diese und viele andere ähnliche Beispiele sollten dazu dienen, den Unterschied zwischen früheren Gönnern der Literatur und den französischen Königen zu beleuchten. So schliesst die oben angeführte Anspielung auf Mäcen mit der Bemerkung, dass es in Frankreich keine Mäcenate, folglich auch keinen Vergilius und Horaz, keinen Tullius und Quintilianus gebe. Noch offener spricht sich Budé gelegentlich einer Erwähnung des Titus Livius aus. Um durch Geschichtschreibung berühmt zu werden, muss man — so lautet diese Stelle — das ganze Leben der Wissenschaft widmen und viel Geist, zugleich aber auch den nötigen Lebensunterhalt, die notwendigen Bücher, tüchtige Lehrer und vor allem Gönner haben, die für dieselben sorgen. In Frankreich ist zur Zeit der Name keines Mannes bekannt, welchem die Geschichtsschreibung materiellen Nutzen oder auch nur Achtung eingebracht hätte, und so wird es auch in Zukunft bleiben, wenn der König nicht dafür sorgt, dass diejenigen, welche der Studien wegen ihren Vorteil und ihr Vermögen vernachlässigt haben, wenigstens zum Teil entschädigt und nach Verdienst belohnt werden. Wenn man nun trotz der in Frankreich herrschenden Gleichgültigkeit gegen die Gelehrsamkeit und die schöne Literatur sieht, dass manche durch allzugrosse geistige Anstrengung sogar ihren Tod beschleunigen, so erklärt sich dies durch die Hoffnung auf späteren Ruhm und ewiges Andenken.[2]) — Ein andermal bietet ihm die Beredsamkeit, von deren Bedeutung er eine hohe Meinung hat, Anlass zu ähnlichen Klagen und Ermahnungen, deren Inhalt wir im folgenden wiedergeben. Wenn es seit der Gründung des französischen Reiches oder seit der Erweiterung desselben gelehrte und beredte Männer in Frankreich gegeben hätte, und wenn diese von den Königen gebührend geschätzt worden wären, so würde die französische Nation zweifellos mehr als irgend eine andere nach den

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 16 b.

[2]) Ibd., p. 21 b.

Römern berühmt sein; denn die Franzosen haben viele Grossthaten verrichtet, nur sind diese weder elegant noch sachkundig beschrieben worden, und darum werden überlieferte Zeugnisse und Schriften auch kaum beachtet. Wenn also auf diesem Gebiete bisher nichts Bedeutendes geleistet worden ist, so ist dies der Nachlässigkeit der französischen Könige zuzuschreiben, welche sich, als undankbare Erben, um die ihnen von den Ahnen überkommenen Güter und den Ruhm nicht gekümmert und auch nicht daran gedacht haben, diese Güter und diesen Ruhm ihren Nachkommen in einer würdigen Form zu überliefern. Auf diese Weise ist der Ruhm so vieler edler und tapferer Könige, Fürsten und Ritter des französischen Reichs aus Mangel an Freigebigkeit gegen strebsame und fleissige Geister in Vergessenheit geraten. Ganz anders verhält es sich damit bei den Griechen, den Persern, den Medern, den Ägyptern und den Macedoniern, wie auch bei den Königen Asiens und Syriens und später bei den Römern, denn deren Ruhm ist durch die Geschichtsschreiber in prächtigen, literarischen Denkmälern erhalten worden, welche weder Feuer noch Krieg zu fürchten brauchen, zumal seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, welche die Verewigung des Altertums bedeutet. Um das Versäumte nachzuholen, muss man zuerst unter den Schriftstellern eine Wahl treffen; denn die einen verdienen diesen Namen mit Recht, während andere ihn missbrauchen, indem sie sich für Schriftsteller ausgeben und dann irrtümlicherweise für solche auch gehalten werden; dann soll man aber den Würdigen, nachdem sie ihre Fähigkeit bewiesen haben, hohen und dauernden Gehalt geben.[1])

Diesen Beispielen könnten noch viele andere hinzugefügt werden; die angeführten werden aber genügen, um von Budé's unermüdlichem Streben, den König zur Freigebigkeit gegen die Gelehrten zu bewegen, einen richtigen Begriff zu geben. Franz I. hatte, wie schon hervorgehoben, gleich nach seiner Thronbesteigung ein gewisses Interesse für die humanistischen

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 44 b ff. u. 73 b.

Studien bekundet; es galt also, dasselbe wach zu erhalten und noch weiter anzuregen. Das war aber keine leichte Aufgabe; denn einerseits fehlte dem König die innere Überzeugung, da er infolge ungenügender Bildung die Sache doch nicht ganz selbständig beurteilen konnte, und andererseits waren die humanistischen Studien, wie bekannt, nicht ohne Feinde, die sich ebenfalls um die Gunst des Königs bemühten. Budé musste daher auf die Sache immer wieder zurückkommen und Einzelheiten in Menge herbeiziehen, um durch die Fülle der Gründe die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Dem Humanismus war die königliche Gunst schon deshalb unentbehrlich, weil sie eine reiche Quelle notwendiger pekuniärer Mittel bedeutete; ebenso notwendig war sie aber auch wegen der Bestrebungen der mächtigen Gegner einer auf humanistischer Grundlage aufgebauten Bildung. Durch ihre vorurteilslose Forschungsweise hatten sich die Humanisten den Ingrimm des noch in mittelalterlichen Anschauungen befangenen Klerus zugezogen. Man kann sich leicht denken, was alles von dieser Gegnerschaft zu erwarten war. Der Geistlichkeit hatten sich auch die meisten Juristen angeschlossen, die sich ebenfalls durch die Aufklärung der Renaissance geschädigt fühlten. Dadurch nun, dass Budé über die Bedeutung der Philologie, des Griechischen und Lateinischen den König belehrt und ihn zur Freigebigkeit gegen die Gelehrten zu überreden sucht, erfüllt er nur den einen Teil seiner Aufgabe; denn das eine wie das andere bleibt wirkungslos, wenn die Angriffe gegen den Humanismus in voller Kraft bleiben. Darum sehen wir ihn denn auch gegen die Gegner der klassischen Studien mit demselben Eifer zu Feld ziehen, mit welchem er diese gepriesen und empfohlen hat.

Jetzt, so führt er aus, wo das Licht der klassischen Literatur angezündet ist und von allen Seiten leuchtet, möchten manche in der Finsternis ihrer Väter und Vorfahren weiterleben und den Glanz der *professions libérales*, welche seit jeher für edel gehalten worden sind, nicht dulden; an ihnen ergötzen sich nur diejenigen, deren Augen stark

genug sind, um direkt in die Sonne zu schauen.[1]) Andere wiederum, die wegen ihres Wissens besonders geschätzt und geehrt werden möchten, und die sich wahrlich freuen sollten, dass die schöne Literatur mittels der griechischen Sprache und der glänzenden Redekunst der Alten beinahe vollständig hergestellt ist, schämen sich nicht, darüber Klage zu führen, dass die Grundlagen der Religion durch die Kenntnis des Griechischen untergraben werden.[2]) So wird öffentlich behauptet — fährt er fort — dass der Unterricht in der griechischen Literatur an der Pariser Universität verboten werden soll, obwohl gerade in ihr nach der Übereinstimmung alter wie moderner Gelehrter der Ursprung alles Wissens zu suchen ist. Es wird verlangt, dass man schlechten, an der Pariser Universität erhaltenen und mit einem einfachen *Vidimus* versehenen Abschriften mehr Glauben schenke, als den Originalen. Und diese Feinde der echten und eleganten Literatur, die sich für Verteidiger und Beschützer der orthodoxen Literatur ausgeben, begnügen sich nicht damit; nein, sie wollen sogar nicht nur die griechische Sprache sondern auch diejenigen, welche sie lernen, in den Bann thun; der Grund ihrer aufklärungsfeindlichen Bestrebungen ist in der Furcht zu suchen, dass durch die Verbreitung gelehrten Wissens ihr Ansehen leiden und ihre eigene Unwissenheit, welche sie in Paris für bares Geld verkauft (*de laquelle Paris a tenu boutique*) und auch den Nachbarländern geliefert haben, entdeckt werden könnte.[3]) Die einen haben versucht, den Wert des ursprünglichen Evangeliums, welches in griechischer Sprache verfasst ist, herabzusetzen; die andern sind so schamlos, ungerecht, unwissend und hartnäckig, dass sie nicht gezögert haben, im Gegensatze zu den Kirchengelehrten die Thatsache zu bezweifeln, dass das neue Testament ursprünglich griechisch geschrieben worden ist. Manche dagegen, welche sich durch die Autorität des heiligen Hieronymus und anderer alter Autoren überzeugen liessen, be-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 72 b.

[2]) Ibd., p. 74 a.

[3]) Ibd., p. 157 a.

haupten, dass seit dem heiligen Hieronymus die griechische Sprache nicht mehr bestehe, da sie durch die Kirche oder durch Gottes Vorsehung unterdrückt worden sei: die jetzige sei folglich eine nachgeahmte und von neuem erfundene.[1]) Darum wollen sie von jener Sprache nichts wissen, wie sie auch die lateinische Sprache verachten, wenigstens soweit sie sich auf ihr eigentliches und altes Gebiet erstreckt und nicht an die Barbarei grenzt, deren Sprache diese allzu gut kennen.[2]) Hinter dieser Keckheit und Dreistigkeit steckt freilich die Unwissenheit, mit deren Herrschaft und Ansehen es schon längst vorbei sein würde, wenn jene Leute sich nur nicht immer hinter die orthodoxe Religion versteckten; diese, so lehren sie das Volk, vertrage sich nicht mit der Rhetorik und der griechischen Literatur, was nichts weiter heisst, als die Wahrheit entstellen.[3]) Dies alles ist übrigens ganz natürlich für diejenigen, welche wissen, dass es durch Nachsicht und Nachlässigkeit des Publikums in manchen Orten leichter ist *Doctor* als *doctus* zu sein; dies ist unvermeidlich dort, wo man sich in den Vorlesungen über Philosophie der Abkürzungen bedient.[4]) Immerhin haben „Vernünftigere und Elegantere“ aus dem theologischen Stande, welche wissen und kennen wollen, bevor sie ihr Urteil abgeben, den soeben geschilderten widerstanden; diesen hat es mit Recht sehr missfallen, dass das Publikum diese an sich so ehrbare, würdige und heilsame Profession zu missachten anfängt und zwar nur wegen der Unmässigkeit und Kühnheit einiger, die sich eine Kenntnis von Wissenschaften zuschreiben, welche sie nie verstehen werden.[5]) Mögen aber manche von denen, welche sich Professoren und Ausleger der heiligen Lehren nennen, sagen was sie wollen, so viel ist jedenfalls sicher, dass die heilige Schrift in ihrer ganzen Herrlichkeit nie von denjenigen begriffen werden wird, welche nicht tief genug in die Wissenschaft der Heiden eindringen. An Beweisen da-

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 158b.
[2]) Ibd., p. 158b u. p. 69bf.
[3]) Ibd., p. 157b.
[4]) Ibd., p. 70af.
[5]) Ibd., p. 70a.

für fehlt es nicht. Moses und Daniel sind mit den Lehren der Ägypter und Chaldäer vertraut gewesen; Basilius [1]) und Gregorius, zwei grosse, starke und glänzende Säulen der griechischen Kirche, der heilige Hilarius, Hieronymus, Augustin und andere alte Theologen haben die klassische Literatur gekannt, soweit dies zu ihrer Zeit möglich war. Den wahren Sinn der Worte der heiligen Schrift kann man wohl auch durch Eingebung Gottes verstehen: da aber diese selten einem Menschen zu Teil wird, so bleibt als einziges Mittel ihren Inhalt zu ergründen, die eingehende Kenntnis der gelehrten Literatur, verbunden mit Verstand und Scharfsinn. [2])

Da Budé auch für die Rhetorik sehr eingenommen ist, so bleibt er auch ihren Gegnern die Antwort nicht schuldig. Diejenigen, sagt er, welche die Redekunst aus dem Rahmen der philosophischen Disciplinen entfernen wollen, begehen in der Philosophie einen grossen Fehler; das wäre, als wenn sie dem Himmel von all seinen Gerstirnen gerade die Sonne wegnehmen wollten; denn wie man den Himmel ohne Licht nicht in seiner ganzen Schönheit zu sehen imstande ist, so kann sich auch die Philosophie ohne Redekunst nicht in ihrer wahren Form zeigen. Daran knüpft Budé noch folgendes an: «*Mais pour conuaincre l'opinion de ceulx, qui cuydent, et soustiennent pertinemment, qu'erudition en eloquence, et es bonnes lettres ne faict comparoir a la science des dessuductz* (sic!), *c'est a dire a leur sçauoir, et autres de semblable opinion qui font profession de droict, ou autres sciences questionaires, et mercenaires, il est*

---

[1]) Es ist interessant, dass Budé, wie auch italienische Humanisten ein Jahrhundert früher, nicht unterlässt, sich auf den heiligen Basilius zu berufen, wenn er das Lesen der klassischen Literatur verteidigt. Aber wie italienische Humanisten, z. B. Bruni oder Aenea Silvio (vgl. Woodward, op. cit. p. 120, Anm. 4 und p. 150), so behauptet auch Budé nicht, dass sich der genannte Kirchenvater für die klassische Literatur geradezu begeistert habe. Rösler (*J. Dominicis Erziehungslehre*, p. 176, Anm. 1) widerlegt daher eine Behauptung, die gar nicht gemacht worden ist, wenn er sagt: „*Basilius war keineswegs schwärmerisch begeistert für die klassischen Studien, was man zum Beispiel in seiner dritten Homilie zum Sechstagewerk* (ed. Garnier I, 30) *lesen kann.*"

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 69 a f.

bon de voir leurs compositions, traictez, ou oraisons a l'encontre de celles, que composent les gens lettrés sur semblables, et pareilz argumens et matiere: ce qui est autant comme vne confrontation de facunde auec enfance et sciences auec rusticité analphabetique. par protestation toutesfoys, que ie n'entens parler des sciences, mais bien des hommes qui en vsent autrement que les anciens, et premiers aucteurs et illustrateurs d'icelles.» [1]) Hier erreicht die Erbitterung Budé's ihren Höhepunkt, und er wird noch schärfer, indem er fortfährt: «*Combien que telle multitude est au iourdhuy vne beste a plusieurs testes, et qui est forte a dompter. Car il ne s'esmeuuent pour ouir raison, et argumens persuasifz non plus qu'asnes ouir instrument de musique: lesquelz remuent les oreilles par foys, comme s'ilz y entendoyent quelque chose.»* [2]) Mit solchen Gegnern, sagt er weiter, soll man übrigens darüber auch gar nicht streiten, da sie dem Menschen die Humanität, welche ihn von anderen sterblichen Geschöpfen auszeichnet, nehmen wollen. Nachdem er dann noch aufgezählt hat, was die Humanität, verbunden mit Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, alles vermag [3]) und was man unter der Redekunst nach Plato, welchen Plutarch in der Biographie des Perikles citiert, zu verstehen hat, schliesst er mit folgenden Worten: «*Et toutefoys messieurs des vniuersitez fameuses ne veulent admettre vne telle puissance entre leurs facultez, ne la pluspart des iurisconsultes pareillement: lesquelz ne peuuent entendre ou ne veulent, que les pouuoirs et facultez d'eloquution, sont les instruments des sciences pratiques, sans lesquelz il ne peuuent auoir*

---

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 71 a.

[2]) Ibd., p. 71 b.

[3]) Ibd., p. 71 b.: «*Et peult l'homme docte. et facunde par icelle louer les vertus, et recommander, comme il appartient, amplifier et magnifier les gestes dignes de memoire, de tester les vices execrablement, exhorter les hommes, et animer a entreprendre et executer choses honnestes, dissuader et deterrer de faire meschansetez, appaiser les courroucés, conuertir a misericorde les gens trop esmeuz(,) a vengeance, refrener les affections desordonnées, faire rasseoir la sensualité perturbée, et donner lenitiues consolations et mitigatiues, a doulceur de coeur vehemente, exprimer, comme il appartient, l'excellence de theologie entre les sciences, et l'utilité de l'estude des droictz tant ciuil, que canonique, mais qu'il y ait accompaignement de litterature moyenne.»*

effect de leurs operations, non plus qu'vne machine mal remontée, qui est vne masse quasi immobile, ou mal aisée.» [1]) Es ist dies, fügt er hinzu, eine Schande für die Stadt Paris, deren Universität immer für *l'eschole metropolitaine de l'Occident* gehalten worden ist.[2]) Da aber andere Fakultäten der Redekunst keinen Platz einräumen wollen, so sollte für dieselbe eine eigene Fakultät begründet werden.[3]) Nachdem sich Budé noch über oberflächliche Philosophen, welchen die Grundlage fehle, um höher bauen zu können, und über diejenigen, welche mit Hilfe der Kompendien in aller Eile Doktoren werden, um einen Katheder zu erlangen und von dort alle Wissenschaften zu bekritteln, lustig gemacht hat, wendet er sich an den König, welchem er versichert, er könne durch glaubwürdige Zeugen genau erfahren «*que toutes leurs facultés sans les bonnes lettres, ne sont que gueines et fourreaulx sans espées et sans ascier esmoulu, faictz pour monstre aux ignorans, et aux enfans.*»[4])

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass, um den König für sich zu gewinnen, Budé nicht immer wählerisch in seinen Mitteln sein konnte. An Gründen und Beweisen, die zu Gunsten des Humanismus sprachen, fehlte es wohl nicht: sie wurden auch in Fülle herbeigezogen. Budé konnte sich aber, wie schon hervorgehoben worden ist, nicht immer auf die Einsicht des Königs verlassen, da seine Bildung mangelhaft war. Kein Wunder daher, wenn Budé auch zu anderen Mitteln greift und sich oft und weitläufig in Verherrlichungen Franz' I. ergeht, die uns heutzutage etwas geschmacklos erscheinen und Schmeicheleien sehr ähnlich sehen.[5]) Was

---

[1]) *De l'Inst du Pr.*, p. 72 a.

[2]) Ibd., p. 72 b.

[3]) Ibd., p. 35 a.

[4]) Ibd., p. 73 a.

[5]) Unter vielen Beispielen, die wir hiefür beibringen könnten, führen wir nur folgendes an (l. c., p. 24 b): «*Or a ce que ie puis cognoistre, on peult dire iusques la, et encore plus auant, sans parler par assentation auec vous, et sans estre noté d'adulation, que des biens du corps, et de l'ame vous en auez plantureusement, comme solide et ingenieuse apprehension, ferme et feable memoire, discretion en jugement et certaine election, bonne opinion a consulter, deliberer et coniecturer, quand vous y addonnez vostre pensement, fantasie droicturiere, et sans falace,*

Budé entschuldigt, ist der Umstand, dass er mit seinen Lobeserhebungen keine selbstsüchtigen Zwecke verfolgte; in seiner Begeisterung für die klassischen Studien glaubte er auf dies Mittel nicht verzichten zu können. Dass übrigens seine Schmeicheleien auch manches aufrichtig gemeinte und wohlverdiente Lob enthalten, darf wohl kaum bezweifelt werden. Dank seinem Interesse für die aufblühende Kunst und Wissenschaft musste Franz I. ganz natürlich die Sympathien aller Humanisten erwecken.[1])

Nachdem wir somit Budé's Bemühungen um die Sache des Humanismus und der Humanisten, soweit sie in diesem Werke zum Ausdruck kommen, hervorgehoben haben, dürfte noch folgende Bemerkung am Platze sein. Dass Franz I. durch sein wohlwollendes Verhalten dem Humanismus den Sieg erleichtert hat, ist bekannt, wie auch wohl nicht bezweifelt werden kann, dass diese Protektion nicht in letzter Linie den unermüdlichen Bitten und Ermahnungen Budé's zu verdanken ist. Es muss aber besonders betont werden, dass der Anfang seines Einflusses auf Franz I. gerade in diesem

---

a representer les choses intelligibles au vray, imaginer les choses imaginables, inclination et aptitude a bonnes moeurs, et autres parties, que l'on appelle interieures: car ceulx sont les biens de l'homme spirituel, et interieur, qui est la forme de l'homme et la plus digne partie de luy, dont le remontaige (a parler par translation) est grande, saincte, bonne, belle, complete, et solide composition, et habitudes de vostre corps, auec singuliere dexterite de membres, et agilité naturelle augmentée, et tousiours accreue par exercitation de corps, pour facilement, deuement, et par maniere tresaduenante, et venerable, exercer l'office de Roy et de cheualier, quand le cas eschoit, stature belle, et au vray dire, heroique, maintien Royal, et monarchique, de tout le corps qui sont la decoration, et enrichissement des vertus en la personne en laquelle ilz se remonstrent: grace ensemble et maiesté de face condigne, et conuenable a telles fortunes: et pareillement visage, et accherement asseuré, plein de mansuetude, et auctorité satisfaisant a vn chacun et attirant a soy l'amour des hommes, et voix publicques pour la signifiance de grande humanité, et bon vouloir, dont il faict monstre euident, et pleine foy a toute homme de iugement, ensemble natifue, et diserte facilité de langage et continuation coherente de propos en toutes matieres, desquelles sans grande literature l'homme ne peult auoir cognoissance.»

[1]) Vergl. auch oben p. 66.

Werke zu suchen ist, dass die Art und Weise seines Einflusses, dem Inhalte wie der Form nach, das genaue Bild seiner späteren Anregungen bietet, und an und für sich ein solcher ist, dass er den späteren Erfolg als ganz natürlich erscheinen lässt. Dies hervorzuheben erscheint uns um so notwendiger, als unter allen Ermahnungen an die Adresse des Königs diesem keine so zugänglich waren wie diejenigen, welche sich in diesem Traktate finden; ausserdem hat keine einen so ausschliesslichen und intimen Charakter, da Budé's andere Arbeiten in erster Linie für das Publikum bestimmt waren. Wir glauben daher mit Recht annehmen zu dürfen, dass diese Schrift Budé's mehr Einfluss auf den König ausgeübt hat, als irgend eines seiner späteren Werke und darin erblicken wir vor allem auch die hohe Bedeutung der *Institution du Prince.*

D. Die sprachliche Form.

Es ist schon öfters mit vollem Rechte bemerkt worden, dass Budé besser griechisch schrieb als lateinisch und lateinisch besser als französisch. In Bezug auf die beiden klassischen Sprachen wird dies von Rebitté, der sich mit den Werken Budé's eingehend befasst hat und sich als sehr zuverlässig erweist, bestätigt [1], und was das Französische anlangt, so gesteht Budé ganz offen, dass er in der Handhabung seiner Muttersprache wenig geübt sei. [2]) Seine französische Prosa ist daher von einigen Kritikern getadelt worden. [3])

Bei näherer Betrachtung findet man nun, dass seine Ausdrucksweise von der im XVI. Jahrhundert üblichen kaum abweicht. [4]) Lange, gleichförmige und künstlich zusammen-

[1]) L. c. p. 274: «*Nous n'osons guère juger son grec. Pourtant nous trouvons chez lui une étonnante facilité à manier cette langue. Il nous semble aussi que l'expression grecque est, sous sa plume, plus facile, plus nette, que l'expression latine.*»

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 3 b: «*. . . . entendu mesmement que l'œuvre est faict en stile François peu a moy exercité.*»

[3]) Siehe Bayle, l. c., p. 701, Anm. S.

[4]) Faguet, Seizième siècle p. 416: «*Au seizième siècle il existe parfaitement une langue toute faite et un tour de style commun et con-*

gefügte Sätze, aus Wörtern bestehend, die nur eine französische Endung haben, im Grunde aber lateinisch sind, kennzeichnen dieses Werk wie so viele andere jener Zeit. Charakteristisch ist der aus seiner unvollkommenen Beherrschung des Französischen sich erklärende, häufige Gebrauch von schwerfälligen Umschreibungen. Da Budé immer lateinische Ausdrücke im Sinne hat, so glaubt er seinen Gedanken mit einem Worte nicht klar genug ausdrücken zu können.[1])

Immerhin ist sein Stil nicht die schwächste Seite seines Werkes.[2]) Denn schlimmer noch ist jene beispiellose Unordnung, welche allen seinen Schriften eigen ist, aber in dieser ihren Höhepunkt erreicht. Der stellenweis anekdotenhafte Charakter des Werkes, sowie seine umfassende Kenntnis der klassischen Sprachen und Literaturen trugen ohne Zweifel dazu bei, seine bekannte Planlosigkeit in der Ausführung zu erhöhen. Es lässt sich dies so recht deutlich an den folgenden Beispielen ersehen. Budé erzählt, dass Philipp von Macedonien auch gegen die wegen ihrer Philosophie und ihrer Redekunst so berühmten Athener Krieg geführt habe; dann bricht er plötzlich ab, um auszuführen, dass Paris das sein sollte, was Athen einst gewesen; daran knüpft er eine kurze Geschichte der Renaissance, um dann erst den unterbrochenen Satz wieder aufzunehmen und weiter auszuführen, dass Philipp gegen das Anraten seiner Umgebung auf die Zerstörung Athens verzichtete, damit spätere Geschichts-

---

sacré dont usent tous ceux qui ne sont pas des écrivains de race et qui simplement savent écrire. Ce style, très pénétré de latinité, consiste surtout dans l'usage de la période latine, aux longs détours et aux vastes circuits; il est du reste peu métaphorique, surtout chez les prosateurs, même chez les poètes, ferme et solide, mais un peu terne et surtout assez monotone en toute son allure.»

[1]) Als Beispiel möge folgender Satz dienen (De l'Inst. du Pr., p. 16a): «*Or que cecy se puisse plus amplement, plus haultement, et plus efficacement, en meilleur lustre et plus a droit faire, et monstrer, et par plus grande, et plus diserte volubilité, et affluence de langage en la langue Grecque, que en Latin, il est tant notoire et sans controuerse entre ceulx qui sçavent moyenner l'vne et l'autre.*»

[2]) Wir haben hiebei vor allem die Ausgabe von Lyon im Auge; vgl. unten p. 92 u. p. 96.

schreiber, Dichter und Rhetoren keine böse Nachrede von ihm verbreiten könnten.[1]) An einer anderen Stelle zählt Budé die Tugenden des Augustus auf, um die ganz nebensächliche Bemerkung hinzuzufügen, dass dieser Kaiser in seinem Siegelringe das Bild Alexander's getragen, sich aber später seines eigenen Bildnisses als Siegel bedient habe.[2])

Diese Planlosigkeit in der Anlage des Ganzen, diese Geschmacklosigkeit in der Ausführung des Einzelnen machen es erklärlich, warum das Werk trotz der Berühmtheit des Verfassers so schnell in Vergessenheit geriet. In Bezug auf Gedankengehalt steht Budé's Traktat zweifellos über demjenigen des Erasmus. Dagegen muss dem letzteren nachgerühmt werden, dass er durch seinen glänzenden Ausdruck auch dem bekanntesten Gedanken den Reiz der Neuheit zu verleihen versteht, während bei Budé auch der schönste Gedanke unter der Formlosigkeit der nur lose an einander gereihten Sätze und Paragraphen verschwindet. Zur Zeit seines Erscheinens konnte die Schrift noch gefallen, da die Zahl der gut geschriebenen französischen Bücher noch immer eine verhältnismässig kleine war und der Ruhm des Verfassers noch frisch im Gedächtnis der Zeitgenossen lebte.[3]) Daher wurden denn auch innerhalb weniger Jahre (1544 bis 1547) nicht weniger als vier Ausgaben veranstaltet und eine fünfte bereits im Jahre 1548 gedruckt.[4]) Mit dieser Ausgabe erlosch aber auch das Interesse an dem Werke unseres Autors.

Trotzdem wird dasselbe in der Geschichte der französischen Renaissance-Bewegung stets eine ehrenvolle, bisher nicht genügend gewürdigte Stellung einnehmen. Ausserdem ragt die Gestalt des grossen Humanisten unter seinen Zeitgenossen so stark hervor, dass jede Zeile, die von seiner Hand herrührt, einen besonderen Wert besitzt, zumal wir in diesem

---

[1]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 50 a ff.

[2]) *De l'Inst. du Pr.*, p. 130 b.

[3]) Du Bellay sagt in seinem Manifeste von dem Traktate p. 37 a (= p. 160 der Person'schen Ausgabe): «*Œuure certes assez recommandé par le seul nom de l'Ouurier.*» Cf. auch unten p. 101 Anm. 1.

[4]) Siehe unten p. 91 ff.

Werke den Verfasser in einem neuen Lichte — in dem eines einsichtsvollen Politikers — kennen lernen. Man wird daher auch heute noch Budé's *Institution du Prince* ein warmes Interesse entgegenbringen.

E. Die Ausgaben.

1. Allgemeine Charakteristik.

Budé's *Institution du Prince* ist in drei nach dem Tode des Verfassers veranstalteten Ausgaben auf uns gekommen.[1]) Nach den Aussagen Bayle's[2]) und Clement's[2]) hat es auch noch eine bereits 1546 veröffentlichte, aber wahrscheinlich

[1]) Die Titel lauten: a) *De Linstitution du Prince. Liure contenant plusieurs Histoires, Enseignements, et saiges Dicts des Anciens tant Grecs, que Latins: Faict et composé par Maistre Guillaume Budé, lors Secretaire et maistre de la Librairie, et depuis Maistre des Requestes, et Conseiller du Roy. Reueu, enrichy d'Arguments, diuisé par Chapitres, et augmenté de Scholies et Annotations, Par hault et puissant Seigneur, Missire Jean de Luxembourg, Abbé d'Iury. Imprimé à l'Arrivour, Abbaye dudict Seigneur, Par Maistre Nicole Paris. 1547. Auec privilege du Roy, pour cinq ans.*

b) *Le Livre de l'Institution du Prince au Roy de France tres chrestien Francoys premier de ce nom, faict et composé par M. Guillaume Budé son secretaire et maistre de sa librairie. Auec Privilege du Roy pour cinq ans. A Paris, Chez Jehan Foucher, a l'escu de Florence, en la rue Sainct Jacques. 1547.*

c) *Tesmoignage de temps, ou enseignemens et enhortemens pour l'Institution d'vn Prince. Compose par Feu maistre Guillaume Budé Conseiller du Roy, et maistre des Requetes ordinaire de son Hostel. A Lyon, Par Guillaume Gaseau. M.D.XLVII.*

[2]) Dictionnaire I. 701, Anm. P: «*Mon Edition est celle que Messire Jean de Luxembourg, Abbé d' Ivry, de la Rivou et de Salmoisy, fit faire dans son Abbaie de la Rivou, l'an 1546, in-folio. Notez en passant une faute de Mr. Joli, qui a dit que cet Ouvrage ne fut imprimé que sous le Regne de Henri II, en 1547, in folio et in 8°.*» — Clement's Aussage findet sich in seiner *Bibl. curieuse* V, 390. Er sagt ausdrücklich, dass Jean de Luxembourg die Schrift Budé's zunächst im Jahre 1546 in ihrer ursprünglichen Form und ein Jahr darauf in der uns bekannten Gestalt herausgegeben habe. Wird auch die Ausgabe vom Jahre 1546 weder von modernen Literaturhistorikern und Biographen.

verloren gegangene Ausgabe gegeben [1]), welche, wenngleich ebenfalls in l'Arrivour gedruckt, doch nicht mit derjenigen aus dem Jahre 1547 identisch gewesen zu sein scheint.[2])

Die drei auf uns gekommenen Ausgaben zeigen grosse Abweichungen von einander. Ohne besonderen Grund ist bis jetzt immer nur derjenigen von l'Arrivour eine besondere Beachtung geschenkt worden. In Bezug auf Korrektheit der sprachlichen Form steht aber die Ausgabe von Lyon zweifelsohne über den beiden anderen; dafür hat sie allerdings viele und so grosse Lücken, dass das Werk infolgedessen seinen ursprünglichen Charakter wesentlich einbüsst. Wahrscheinlich um einen guten Absatz zu erzielen, unterdrückt der Veranstalter der Ausgabe von Lyon alles, was ihm überflüssig und entbehrlich erscheint. Streichungen waren um so leichter vorzunehmen, als ja Budé's Abschweifungen von dem eigentlichen Thema nur allzu häufig waren.[3]) Wer nur die Ausgabe von Lyon kennt, bemerkt daher die Lücken gar nicht, besonders wenn er mit Budé's Schreibweise nicht vertraut ist. Bei genauer Vergleichung der genannten drei Ausgaben erkennt man aber, dass der Herausgeber ganz skrupellos vorgegangen ist. Sein Mangel an Pietät für den Verfasser ist umsomehr zu bedauern, als er offenbar einen guten Text vor sich gehabt hat.

Die Ausgabe von l'Arrivour, welche ebenfalls eine leidlich korrekte sprachliche Form aufweist, hat bedeutend weniger Lücken, kennzeichnet sich jedoch durch willkürliche Änderungen des Textes. Diese Änderungen,

---

noch von Brunet oder Buisson, für dessen wertvolles *Répertoire des ouvrages pédagogiques* alle Bibliotheken Frankreichs beigesteuert haben, verzeichnet, so sind doch die Aussagen Bayle's und Clement's so klar und bestimmt, dass man an der einstigen Existenz einer Ausgabe vom Jahre 1546 zu zweifeln keinen Grund hat.

[1]) Wenigstens ist sie in keiner der grossen öffentlichen Pariser Bibliotheken vorhanden.

[2]) Die Einteilung in Kapitel war z. B. eine andere. Denn eine der Schrift entlehnte und von Bayle (l. c., p. 698, Anm. G) citierte Stelle befindet sich in dieser Ausgabe im XIV. Kapitel, während sie in der Ausgabe von 1547 im XLIV. Kapitel vorkommt.

[3]) Siehe oben S. 74.

welche offenbar von Jean de Luxemburg herrühren, finden ihre Erklärung in der Thatsache, dass der ihm vorliegende Text sich ebenfalls in einem ungeordneten Zustande befand. Budé machte in seinen Werken keine Einteilungen; er schrieb, wie wir gesehen haben, was ihm in die Feder kam, von einem Gegenstande auf den anderen überspringend, um nach einigen Zeilen wieder zu dem ersten zurückzukehren. Man kann sich leicht denken, wie Budé's Handschrift ausgesehen haben muss, zumal er sich einer Sprache bediente, die ihm nicht sehr geläufig war. Es ist also kein Wunder, wenn sich ein Mann, welchem der Gebrauch der Feder nicht fremd war, einem solchen Manuskripte gegenüber überlegen fühlte und sich allerhand Freiheiten erlaubte. Dazu kam noch etwas anderes. Als Abt konnte Jean de Luxembourg nicht dulden, dass sich in einem Buche, auf dessen Titelblatt auch sein Name stehen sollte, alle jene oben bereits besprochenen Ausfälle gegen die Geistlichkeit finden sollten. Er strich daher alle Ausfälle gegen die Geistlichkeit und verunstaltete dadurch den ursprünglichen Text noch mehr.

Von solchen Entstellungen frei ist nur die Ausgabe von Paris; allein die Orthographie, die Interpunktion und bis zu einem gewissen Grade auch der Stil sind in ihr so mangelhaft, dass wir ohne Zuhilfenahme der beiden erstgenannten Ausgaben kaum in *einem* Satze uns eine Vorstellung von der Form machen könnten, welche der Verfasser seinem Werke gegeben hat. Das kommt daher, dass die Ausgabe von Paris auf einer sehr schlechten Abschrift beruht[1]; der Veranstalter dieser Ausgabe, Richard le Blanc, hatte aber so grosse Verehrung für Budé[2], dass er nach Kräften bemüht war, den ursprünglichen Text wiederzugeben. Das gelingt ihm freilich nicht; denn einerseits war der Kopist so unwissend gewesen, die Abschrift folglich so schlecht, dass sich aus ihr überhaupt nichts Gutes machen liess; andererseits war, wie weiter unten S. 100 gezeigt werden wird, die Ausgabe von l'Arrivour bereits vorhanden, deren Einfluss er sich nicht immer entziehen

[1]) Siehe unten p. 100, Anm. 4.
[2]) Siehe unten p. 101, Anm. 1.

konnte. Seine Pietät für den Verfasser trägt jedoch den Sieg davon: auch die *schlechte Abschrift ist ihm so „heilig“*, dass er an ihr nur das unumgänglich Notwendige ändert, so dass sich seine Entlehnungen aus der Ausgabe von l'Arrivour nur auf die äussere Einteilung und manche Kleinigkeiten beschränken. Der Gedanke liegt ihm fern, seinerseits etwas hinzuzufügen oder wegzulassen, wie dies von Jean de Luxembourg geschieht; und darin liegt auch trotz aller Mängel der sprachlichen Form der höhere Wert der Ausgabe von Paris. Bietet uns also keine der drei Ausgaben den ursprünglichen Text, so können wir doch mit Hilfe der Ausgabe von Lyon, welche, wie gesagt, bezüglich der sprachlichen Form kaum etwas zu wünschen übrig lässt, in der Pariser Ausgabe die ursprüngliche Form des Werkes, wenn nicht vollkommen, so doch wenigstens zum grossen Teil erkennen.

2. Die einzelnen Ausgaben.

Die Ausgabe von Lyon ist allem Anscheine nach die älteste; denn obwohl das Titelblatt das Jahr 1547 trägt, liest man auf der letzten Seite, dass sie noch im Jahre 1544 gedruckt worden ist.[1]) Sie enthält weder ein Druckprivileg noch eine Einleitung; auf die Epistel an den König folgt gleich der Traktat selbst. Die sich auf den Inhalt gründende Einteilung ist misslungen. Der bis zu S. 28a reichende Teil ist als *Prologue de l'Autheur* bezeichnet, obwohl er seinem Inhalte nach kein Ganzes bildet und ein Curiosum von Buntscheckigkeit ist; das Übrige führt den allgemeinen Titel *Apophtegmes* (sic!), indem jede dort erwähnte historische Person den Titel für den betreffenden kleineren Abschnitt liefert. Der *Prologue de l'Autheur* unterscheidet sich von den *Apophtegmes* darin, dass die dort vorkommenden Anekdoten etwas kürzer gehalten sind und meistens als Beispiele für den schon aufgestellten Fall angeführt werden, während nachher die Anekdoten gewöhnlich als Ausgangspunkt für die weiteren Folgerungen dienen. Dieser Unterschied ist aber so äusserlich und auch so wenig konsequent durchgeführt, dass er als

---

[1]) «Imprimé a Lyon par Denys de Harsy M.D.XLIIII.

Grundlage einer Einteilung nicht dienen kann. Auch die den Personennamen entlehnte Einteilung des zweiten Teiles ist keine glückliche, da der Verfasser oft die einer Persönlichkeit gewidmete Erzählung unterbricht, um etwas Ähnliches von einer anderen Persönlichkeit zu berichten; dann erst wird die unterbrochene Erzählung wieder aufgenommen. Die in der Lyoner Ausgabe vorgenommenen Streichungen sind, wie gesagt, bedeutend. Sie enthält bei etwas kleinerem Druck 205 Seiten kl. Oktav, während die Ausgabe von Paris 384 Seiten (i. e. 192 Blätter) desselben Formats zählt. Der kleinere Umfang der Lyoner Ausgabe erklärt sich hauptsächlich durch die zahlreichen Lücken; denn die Natur der in ihr fehlenden Teile lässt darauf schliessen, dass diese viel eher hier ausgefallen, als in die Pariser Ausgabe eingeschoben sind. Um nur zwei solche Beispiele anzuführen, erwähnen wir die Lücke, die sich auf der Seite 73b befindet, während sich dafür in der Ausgabe von Paris eine Ausführung findet, welche zwei Druckseiten (Bl. 147a—148a) umfasst; dann auch diejenige auf Seite 35b, welcher in der Ausgabe von Paris 6 Seiten (Bl. 70a—73a) entsprechen. Diese Stellen können nur der Feder Budé's entsprungen sein; denn in ihnen, und besonders in der zweiten, zeigt sich so recht der Humanist, der Kämpfer für den Fortschritt der klassischen Studien. Der Veranstalter der Ausgabe von Lyon liess sie fort, weil sie inhaltlich mit dem Werke nichts zu thun haben und, einmal ausgefallen, auch gar nicht vermisst werden. Alles spricht dafür, dass er in erster Linie für einen guten Absatz der Schrift besorgt war: daher beseitigte er alles, was für den Leser von geringem oder keinem Interesse sein könnte: daher auch der anekdotenhafte Charakter der Ausgabe. Zu dieser Annahme berechtigt uns auch eine kleine Änderung des Textes, die in der Widmung vorkommt und den Zweck des Herausgebers noch besser hervortreten lässt. Um den Absatz der von ihm besorgten Ausgabe nicht in Frage zu stellen, hält er es für angebracht, jene Stelle, in welcher Budé unter anderem sagt, er habe das Werk in einer Sprache verfasst, in welcher er wenig geübt sei, wegzulassen. Am Ende des Buches befindet sich ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis jener Namen, an welche die vorkommenden Apo-

phtegmen anknüpfen. Da aber diese Namen die Beschaffenheit der Apophthegmen nicht erkennen lassen, so ist das Verzeichnis ebenso überflüssig wie wertlos, wenn es auch wiederum dazu beitragen konnte, den wahren Charakter des Werkes zu verschleiern. Der Wert dieser Ausgabe liegt also in der korrekten Form und in dem Mangel an Einschiebungen. Daher scheint uns in jenen Stellen, die inhaltlich mit den entsprechenden Stellen der Ausgabe von Paris übereinstimmen, der ursprüngliche Text vorzuliegen.

Die Ausgabe von l'Arrivour, die bisher allgemein bevorzugte, ja vielleicht sogar allein gebrauchte[1], enthält ein Druckprivileg, welches auf fünf Jahre lautet und das Datum des 9. Mai 1547 trägt; der Widmung sind noch folgende Verse an den Leser angefügt:

«Ne te contente, amy Lecteur, d'auoir
Leu seulement le tiltre de cest Œuure:
Mais reoy-le au long: Tu pourras recepuoir
Le fruict exquis, que Budé t'y descœuure.
O Siecle heureux, qui tel bien nous recœuure!
Et plus heureux, d'auoir pour nous tant faict,
Que nous auons en Prince si parfaict,
Aimé et crainct des siens et des estranges!
Noble François, nous en reoyons l'effect.
Donnons luy doncq immortelles louanges.» [2])

Nun erst kommt der in Kapitel geteilte Text. Diese Einteilung ist noch unpassender, als diejenige der Ausgabe

---

[1]) Auch Rebitté hat nur diese Ausgabe gekannt und vielleicht deswegen an der Echtheit des Werkes gezweifelt; in der That enthält sie, wie wir schon hervorgehoben haben, viele misslungene Einschiebungen (siehe unten p. 97 ff.), welche zu der Annahme veranlassen könnten, dass der Abt von Luxembourg seine eigene Arbeit unter Budé's Namen veröffentlicht habe. E. de Budé benutzt ebenfalls die Ausgabe von l'Arrivour. Er erwähnt wohl auch die beiden anderen (p. 121), aber nur nach Brunet; gekannt hat er sie nicht. Auch in früheren Arbeiten wird nur diese Ausgabe berücksichtigt.

[2]) Eugène de Budé (p. 122) fügt diesen Versen noch «*Tout pour le mieux*» hinzu. Welche Berechtigung er hatte, diesen Zusatz zu machen, ist uns nicht bekannt; in der Ausgabe von l'Arrivour sind jene Worte nicht zu finden.

von Lyon; denn während diese eine gewisse Begründung hat. fehlt eine solche völlig der Ausgabe von l'Arrivour: hier ist die Einteilung eine ganz willkürliche. Sehr oft beginnt ein neues Kapitel da, wo man dem Inhalte nach nicht einmal eine neue Zeile erwarten würde. Daher kann man den Veranstalter dieser Ausgabe nicht dadurch entschuldigen, dass in Budé's Schriften die Einteilungen nicht gelingen können.[1]) Von sehr zweifelhaftem Nutzen ist auch die dem Anfange der einzelnen Kapitel vorausgeschickte Inhaltsangabe, da diese, wie bereits oben (p. 94) angedeutet wurde. einen allzu buntscheckigen Inhalt aufweisen. Man muss also trotz dieses Versuches des Herausgebers, die Übersicht zu erleichtern. jedes Kapitel lesen, wenn man sich vom Inhalte desselben Rechenschaft ablegen will.[2]) Nicht in demselben Masse sind die Anmerkungen auf dem Rande überflüssig, obwohl auch sie keine besondere Hilfe leisten. Das alphabetische Verzeichnis am Ende des Buches, das ebenfalls vom Herausgeber stammt, kann nur dann von Nutzen sein, wenn man mit der Freiheit, die er sich in der Aufstellung desselben erlaubt, vertraut ist, und auch dann nicht besonders, da es mit Rücksicht auf die Verschiedenartigkeit des Inhalts zu knapp gehalten ist. Ausser der fehlerhaften schon von E. de Budé[3]) beanstandeten Paginierung ist noch die ungenaue Bezeichnung der Kapitel zu erwähnen. So ist das Kapitel XXIII als das XX. bezeichnet. und daran reihen sich dann regelmässig die übrigen, also XXI statt XXIV etc. Ausserdem ist die Zahl XXXVIII. wiederholt, worauf dann XXXIX, XL etc. folgen. Wird auch das letzte Kapitel als das 48. bezeichnet, so sind es deren in Wirklichkeit 52. Im Texte gibt es, wie (S. 92 u. 94) hervorgehoben wurde, Einschiebungen, daneben aber auch Lücken und sonstige Veränderungen.

---

[1]) Wir verweisen beispielsweise auf den Anfang der Kapitel: V, XII, XIX oder XXX (falsch bezeichnet als XXVII).

[2]) Namentlich kommt in den Inhaltsangaben einzelner Kapitel die politische Seite des Traktates wenig zum Ausdrucke, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir die oben (p. 46, Anm. 1) erwähnte, irrtümliche Meinung E. de Budé's gerade diesen Anmerkungen zuschreiben.

[3]) L. c., p. 120. Anm.

In der Widmung an Franz I. (*Epistre au Roy*) hat Budé keinenfalls gesagt: «*Depuis que vous auez introduict la Langue Grecque*», da er ja, wie wir festgestellt haben, sein Werk im Anfange der Regierung Franz' I. verfasst hat, die Einführung der griechischen Sprache aber erst im Jahre 1530 erfolgte. Diesen Satz finden wir nur in der Ausgabe von l'Arrivour und zwar auf der Seite 11 (fehlerhaft bezeichnet als 15); in den beiden anderen Ausgaben fehlt er. Nun ist aber diese Änderung kein Zufall. Denn auch auf Seite 12 (fälschlich bezeichnet als 16), in der schon oben (p. 44 Anm. 1) citierten Stelle, in welcher von dem beklagenswerten Zustande der *disciplines liberales* die Rede ist, ist das Imperfectum gebraucht, als wenn der darin beschriebene Missstand der Vergangenheit angehörte (. . . *disciplines liberales, lesquelles* (*sans vostre ayde*) *estoyent de nostre temps deiectées comme orphenines, pupilles, et destituées de tout ayde et confort*), während in den Ausgaben von Paris und Lyon, wie das auch zu erwarten ist, das Präsens gebraucht ist. Es ist dies ein drastisches Beispiel der Skrupellosigkeit und Willkür, mit welcher Jean de Luxembourg den Text misshandelte, wenn wir diesen harten Ausdruck hier anwenden dürfen. An Lücken fehlt es, wie gesagt, auch nicht. Auf Grund der ganzen Beschaffenheit der Ausgabe von Lyon dürfen wir als sicher annehmen, dass sich in ihr keine Einschiebungen finden (Siehe oben, S. 92 u. 95); wenn sie also eine Stelle enthält, welche in der Ausgabe von l'Arrivour fehlt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass diese Stelle in der letztgenannten Ausgabe weggelassen worden ist. Solche Fälle finden sich auf Seite 85 a, 88 a, 88 b und 92 a in der Ausgabe von Lyon; dort sehen wir nämlich Stellen, welche auf den entsprechenden Seiten der Ausgabe von l'Arrivour (p. 187, 191 und 196) nicht vorkommen. Besonders bemerkenswert ist die Weglassung einer langen Stelle, in der sich Budé gegen die Geistlichkeit und ihre Angriffe auf das Studium des Griechischen richtet. Die Stelle fehlt allerdings auch in der Lyoner Ausgabe, nur ist hier ihr Fehlen begreiflich: sie ist lang und hat dabei mit dem eigentlichen Gegenstande nichts zu thun; folglich wurde sie weggelassen; dem Abte von Luxembourg war aber an

der Kürze nichts gelegen; wenn also die Stelle in der Ausgabe von l'Arrivour fehlt, so bleibt als einzige Erklärung der geistliche Stand ihres Herausgebers. In der Pariser Ausgabe beginnt die betreffende Stelle auf p. 156 b und umfasst nicht weniger als 4 Seiten!

Schliesslich müssen wir noch jene Mängel berühren, welche der Unaufmerksamkeit des Herausgebers entsprungen sind. Ein passendes Beispiel dafür wird folgende Stelle sein, welche zugleich auch von der grossen Nachlässigkeit des Jean de Luxembourg zeugt (p. 199): «*Un aultre de ce nom (d. h. Archidamus) eut guerre contre le Roy Philippe de Macedone. Et en vne bataille, fut veincu iusques à la roupture de son armée. Au moyen de quoy, Philippe monta en vne grande fierté et insolance. Quelque fois il entendit, qu'il y avoit vn Bourgeois de Syracuse grand riche homme, qui avoit caché en terre vn grand tresor. Il manda ce Bourgeois qu'il veind vers luy, et luy commanda, qu'il apportast son thresor. Ce qu'il feist: excepté, qu'il en reteint quelque partie, dont il achepta vn heritaige, ou il s'en alla demorer, et viure du reuenu d'icelluy: et abandonna le païs. Laquelle chose venuë à la congnoissance de Denis le Tyran, il luy manda, qu'il avoit a parler a luy etc. . . .*» Der Widersinn dieser Stelle ist erstens dadurch entstanden, dass sich die Fortsetzung der Erzählung von Archidamus und Philipp von Macedonien, welche nach dem Worte «*insolance*» kommen sollte, schon auf der Seite 177 befindet, wo sie freilich wiederum in keinem Zusammenhange mit dem Vorhergehenden steht, denn sie lautet: «*Archidamus consyderant la variété de Fortune, qui pouuoit aussi bien tourner sur Philippe comme elle avoit faict sur luy. respondit à Philippe tres prudemment*» etc.; ferner dadurch, dass der oben citierte Anfang der Erzählung in die Anekdote über Dionysius von Syracus eingeschoben ist, wo er sich ganz befremdend ausnimmt. Nur die Ausgabe von l'Arrivour leidet an dem bedauerlichen Mangel, den Text in ganz willkürlicher, ja unsinniger Weise zu verschieben. Wir haben uns bei dieser Ausgabe absichtlich länger aufgehalten, weil man sie, wie schon bemerkt, bisher als die massgebende angesehen hat. Wie es gekommen ist, dass man eine seltene, in einer kleinen, ab-

gelegenen Abtei erschienene Ausgabe derjenigen von Paris vorgezogen hat, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vielleicht ist es dadurch zu erklären, dass sie sich durch die Schönheit der Ausstattung und des Druckes auszeichnete, zum Teil aber auch dadurch, dass sie anscheinend die *erste* war.[1]) Jedenfalls verdiente sie nicht, den beiden anderen, namentlich aber der Ausgabe von Paris vorgezogen zu werden.

Wir kommen nunmehr auf die Ausgabe von Paris zu sprechen, welche noch mehr Rätsel aufgibt, als die beiden anderen. Denn wie soll man sich das Verhältnis erklären, in welchem die Ausgabe von Paris zu derjenigen von l'Arrivour steht? Auf der Rückseite des Titelblattes finden wir dasselbe Druckprivileg, wie in der Ausgabe von l'Arrivour; es ist von demselben Beamten — einem gewissen Robillart — unterzeichnet, lautet wiederum auf fünf Jahre und ist ebenfalls auf den Namen des «*maistre Nicole Paris*» ausgestellt. Während aber die Ausgabe von l'Arrivour das Datum des 9. Mai 1547 trägt, findet sich in der Pariser Ausgabe der 13. September 1547 angegeben. Auf den ersten Blick scheint also die Ausgabe von Paris nur ein Abdruck derjenigen von l'Arrivour zu sein.[2]) Zu dieser Annahme trägt noch der Umstand bei, dass der Traktat auch hier in Kapitel eingeteilt, dass im Anfang jedes Kapitels der Inhalt kurz angegeben ist und endlich, dass sich auch auf dem Rande dieselben Anmerkungen finden. Eine nähere Prüfung führt aber zu einem anderen Resultate. Aus der dem Druckprivileg unmittelbar folgenden Widmung[3]) des Herausgebers Richard le Blanc erfahren wir nämlich, dass der Ausgabe eine schlechte, von einer unwissenden Person gefertigte Abschrift des Werkes zu Grunde gelegt war, während die Ausgabe von l'Arrivour mit keinem Worte erwähnt wird. Richard le Blanc begleitet diese Mitteilung mit solchen Einzelheiten,[4])

---

[1]) Siehe oben (p. 91, Anm. 1 u. 2).

[2]) Siehe unten p. 105, Anm. 2.

[3]) Die Ausgabe ist dem «*hault et puissant Prince Messire Claude de Lorraine, Duc de Guyse*» gewidmet.

[4]) «*Quoy qu'il en soit, ie scay certainement (Prince tresrenommé)*

dass wir schon deshalb keinen Grund hätten, an der Wahrheit seiner Worte zu zweifeln. Überdies wird seine Angabe durch den Zustand des Textes selbst vollauf bestätigt. Der Herausgeber fügt hinzu, dass er in seiner Verehrung[1]) für Budé es sich habe angelegen sein lassen, von den zahlreichen sich in der Abschrift befindlichen Fehlern wenigstens die gröbsten zu verbessern. Obwohl er die frühere Ausgabe von l'Arrivour nicht erwähnt, muss er sie doch gekannt haben, da die Einteilung in Kapitel beinahe dieselbe ist[2]), wie dort

---

que la uiuacité de uostre esprit n'a besoing de telles monitions, et que uous estes par nature asses instruict en telles choses, qui concernent l'administration du bien publicq, toutesfoys i'ay esté esmeu uous addresser ceste petite epistre par ce qu'en baillant pour estre mis en lumiere a honneste homme Jacques Bogard, un liure intitulé les œuures, et les iours d'Hesiode poete Grec, que i'ay traduict en nostre langue Francoyse, et dedié a Monsieur de Morainuille uostre maistre d'hostel, mon singulier et bon amy Jehan Foucher, libraire en l'uniuersité de Paris, et ueillant amateur du bien publicq des bonnes lettres m'a exhibé, et monstré un liure en Francoys de L'institution du Prince composé par Maistre Guillaume Budé Parisien, une claire lumiere des arts que l'on appelle liberaulx: lequel liure avoit estée escript, et copié de quelque ignorante personne, en sorte qu'il n'y avoit aucune observation d'orthographe, ny forme de distinction, par quoy l'on peust congnoistre le sens et sentence du texte, mesmement il ny auoit aucun accent obserué, du quel maintenant l'on use en nostre escripture Francoyse a l'imitation de la langue Grecque, qui est la source et fontaine de toutes sciences. Ces choses considerées en la requeste du dict Jehan Foucher i'ay entreprins entre tant de faultes de corriger les plus euidentes, en tant qu'il m'a esté possible. Et outre plus, i'ay mis en brief sur chacun chapitre la sentence dont traicte l'autheur en iceulx chapitres, aueeques aucunes annotations mises en la marge, pour soulager le labeur du lecteur, quand il uouldra promptement trouer la matiere desirée.»

[1]) Dafür zeugen folgende Zeilen der Widmung: «*Or apres telle correction, et entiere lecture de l'œuure tant sententieuse, et prouffitable qui ne pourroit autrement uenir d'un tel autheur, surmontant, non seulement ceulx de sa langue, mais supérieur a tous les Grecz et Latins ou pour le moins, esgal aux plus recommandés en tout genre de doctrine, il m'a semblé que lediet libraire feroit bien son debuoir de mettre en publicq un tel œuure diuin: et de ce faire l'en ay enhorté considerant, que ce seroit une grande perte pour la posterité, de laisser perir et aneantir un labeur tant fructueux et utile a la republique.»*

[2]) Die Abweichungen bestehen darin, dass diese Ausgabe 53 (siehe oben p. 97) und nicht 52 Kapitel wie diejenige von l'Arrivour hat.

und da, wie bereits bemerkt wurde, eine seltsame Willkürlichkeit dieser Einteilung in der Ausgabe von l'Arrivour unverkennbar ist. Ausserdem stimmen auch seine Inhaltsangaben einzelner Kapitel mit der Ausgabe von l'Arrivour überein. Ist auch Richard le Blanc in den Anmerkungen auf dem Rande selbständig, so besteht doch kein Zweifel darüber, dass ihm zu denselben, wie auch zu der ganzen Anlage seiner Ausgabe, das Verfahren des Abtes von Luxembourg Anlass gegeben hat. Diese Anmerkungen sollten eigentlich dazu dienen, den Inhalt einzelner Stellen kurz anzudeuten; zum grössten Teile sind sie jedoch misslungen und können irreführen, da sie aufs geratewohl geschrieben sind und gewöhnlich den wahren Inhalt nicht angeben. Dies ist nur der Nachlässigkeit oder der Kritiklosigkeit des Herausgebers zuzuschreiben; denn wenn er den Inhalt einzelner Kapitel infolge der grossen Mannigfaltigkeit desselben auch nicht genau angeben konnte, so war es ihm doch möglich, den Inhalt einzelner Stellen in einige Worte zusammenzufassen. Wenn Budé z. B. vom Ostrakismus spricht und dann, um an einem Beispiele zu zeigen, was eigentlich eine Republik sei, Florenz erwähnt, so lautet die Bemerkung am Rande (p. 147 b): «*Florence, ville d'Italie, regie par le peuple*». Seine Abhängigkeit von der Ausgabe von l'Arrivour kommt um so deutlicher zum Vorschein, als er sogar eine achtsilbige Strophe eingeschoben hat, wenn auch diese Verse sich nicht nach der Widmung des Verfassers wie dort, sondern vor derselben befinden. Sie lauten folgendermassen:

Huictain au lecteur,
par R. le Blanc.
Si cest autheur a surmonté les Grecz

Ferner weichen die Kapitel 48 und 49 von den entsprechenden 45 und 46 der Ausgabe von l'Arrivour etwas ab. Endlich beginnt auch das 38. Kapitel in der Mitte eines Satzes, weil auch hier der Text dieser Ausgabe mit derjenigen von l'Arrivour nicht übereinstimmt. Dies zeigt so recht deutlich, wie abhängig Richard le Blanc von dem Texte der ihm vorliegenden, fehlerhaften Abschrift war, an der er so fest hält, dass er lieber in der Mitte eines Satzes ein Kapitel beginnen lässt, als von derselben abzuweichen.

En leur parler, et maternel langage:
Et les Latins en ont faict les regretz,
Pourtant qu'il a sus eulx grand auantage:
T'esbahys tu s'il a eu d'auantage
Le plus hault pris en sa langue priuée,
Laquelle il a tout le temps de son aage
Par autres deux haultement esleuée.

Allerdings befremdet, dass Richard le Blanc, der sonst so zähe an der schlechten Abschrift festhält, den Text der Ausgabe von l'Arrivour nicht dort zu Rate zieht, wo dies dringlich notwendig gewesen wäre, nämlich in den Stellen, welche in seinem Manuskripte unverständlich waren. Um hiervon nur ein Beispiel zu geben, führen wir folgende Stelle aus der Widmung Budé's an Franz I. *(Epistre au Roy)* an (p. 3 b): «. . . *et retirerez en France l'honneur des bonnes lettres et elegantes, desquelles (qui puis cent ans en ça ou enuiron, que la vraye langue Latine est commencée à instaurer et remettre sus, au moyen que la langue Grecque fondatoire et augmentatoire de toutes sciences liberales, dechassée de son pays par les Turcs depuis cent ans, est passée et venue en Italie, n'a pas grandement) le nom estoit party de France, par ce que on ne luy faisoit grand accueil en ce pays:*» Jedenfalls hatte Richard le Blanc die willkürliche Veränderung des Textes in der Ausgabe von l'Arrivour bemerkt, und hütete sich so viel als möglich, ihr in dieser Beziehung zu folgen. Da die Einteilung in Kapitel, die Inhaltsangaben, die Anmerkungen am Rande und das alphabetische Inhaltsverzeichnis (das er nicht an das Ende des Buches, sondern gleich nach der Widmung setzt) ihm praktisch schienen, so nahm er sie an. Im übrigen hielt er es aber für besser, manchen Unsinn stehen zu lassen, als etwas einzuschieben, was gar nicht hineingehörte. Einmal kann er aber doch nicht umhin, einige Worte der Ausgabe von l'Arrivour zu entnehmen, weil sie die Grösse Budé's, seines „Abgottes", verkünden: «*Pareillement Sire, combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et composé, il y a ia lontemps, aucuns liures tant en Grec que en Latin, si n'eu ie oncques vouloir de presenter liure à Roy ne a autre Prince iusques a present . . .*»

Zur Zeit der Abfassung dieses Werkes konnte Budé keinesfalls sagen, dass er einige Bücher sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache verfasst habe, da er in griechischer Sprache damals noch nichts veröffentlicht hatte. Die Worte *tant en Grec qu'en Latin* stammen folglich von einer späteren Hand, von einem Manne, welcher die Thätigkeit Budé's im allgemeinen wohl kannte, aber entweder mit der chronologischen Reihenfolge seiner Werke nicht vertraut war, oder an sie gar nicht dachte, da alle für ihn der Vergangenheit angehörten. Ausserdem ist es in jedem Falle übertrieben zu sagen, dass er *einige* Bücher in griechischer Sprache verfasst habe. Denn ausser einigen Briefen, der Vorrede und dem Epilog zu den *Commentarii linguae graecae* ist von ihm nichts weiter in griechischer Sprache vorhanden. Ausserdem zeigt jener Ausspruch, dass er von Budé selber nicht stammen könnte, wenn er diesen Traktat kurz vor seinem Tode geschrieben hätte. Auch fehlen diese Worte in der Ausgabe von Lyon, ein Beweis mehr dafür, dass sie ursprünglich nicht in den Text gehören; und für die Annahme, dass sie hier fortgelassen worden wären, fehlt es an einem stichhaltigen Grunde. — Somit deutet alles darauf hin, dass die schlechte Abschrift, welche Richard le Blanc seiner Ausgabe zu Grunde gelegt hat, auf das Original zurückgeht; denn das ist die einzige Erklärung für die vielen Vorzüge, welche sie, trotz der Unebenheiten der Form, den beiden anderen gegenüber hat. Wir haben gesehen, dass die Ausgabe von l'Arrivour neben Lücken auch Einschiebungen und andere Veränderungen des Textes aufweist, während die Ausgabe von Paris weder das eine noch das andere aufweist. Sie enthält alle Stellen, welche in der Ausgabe von Lyon fehlen, indem sie darin mit der Ausgabe von l'Arrivour übereinstimmt; ferner hat sie alle Stellen, die in der Ausgabe von l'Arrivour fehlen und fällt dabei mit der Ausgabe von Lyon zusammen; ausserdem enthält sie — was das wichtigste ist — auch eine zweifellos von Budé selber herrührende lange Stelle, welche in den beiden anderen Ausgaben fehlt, ein Beweis, dass sie auch in den anderen Fällen die Lücken einer Ausgabe nicht durch die Entlehnungen aus der anderen

ausgefüllt hat. Aus diesen Gründen scheint uns die Ausgabe von Paris den Vorzug zu verdienen. Es sei zum Schlusse noch bemerkt, dass in ihr die Blätter 168—177 fehlerhaft bezeichnet sind (und zwar so, dass das Blatt 169 als 161, 170 als 162 etc. 176 als 168 bezeichnet sind); dadurch erleidet jedoch die gesamte Blätterzahl keinerlei Veränderung. Ein genauer Abdruck dieser Ausgabe erschien im Jahre 1548. [1])

Um die erwähnten Eigentümlichkeiten der drei Ausgaben noch genauer zu veranschaulichen, sei im Anhange eine Stelle angeführt, die sich besonders dazu eignet, den Charakter einer jeden klar hervortreten zu lassen, nämlich Bündigkeit in der Ausgabe von Lyon, Umschreibungen und Zusätze in der Ausgabe von l'Arrivour, dagegen treues Festhalten an der schlechten Abschrift eines guten Originals in der Ausgabe von Paris.

---

[1]) Brunet (*Manuel du libr.* etc. I, p. 1375) und Graesse (*Trésor* I, 565) kennen nur diese Auflage, die sie für den Abdruck der Ausgabe von *l'Arrivour* halten. Die Bemerkung Brunet's, dass das Werk von Richard le Blanc durchgesehen (*revu*) worden sei, ist unrichtig, weil dies nur für die Ausgabe von Paris — und nicht für alle drei, wie aus seinen Worten hervorgeht — zutrifft.

Anhang.

Die Ausgabe v. Lyon:

Pareillement, Sire, combien que i'aye employé la fleur de mon aage en lestude et exercice des bonnes lettres: et composé ia long temps a aucuns *liures*, si neuz ie oncques vouloir de presenter liure à Roy ne autre Prince, iusque i'ay esté meu de vous presenter ce petit Liure. apres que iay eu noté selon mon engin et aduis, et apperceu en vous *aucunes choses singulieres et recommandables*, dont mention est faicte en iceluy. Lequel liure nest de si grande Maiesté. et apparence. comme il pourra estre d'estime, quelquefois, et vtilité, si vous y prenez vouloir de le mettre du nombre de ceulx, que vous auez en reputation *et que vous lisez, et oyez* diligemment, et intelligiblement: ainsi qu'il est cler. et euident à ceulx, qui vous oyent parler d'histoire *et aultres choses emanées de literature*, silz ont iugement pour ce faire: non pas que ie pense ledict Liure estre a estimer pour mon industrie d'auoir mis en ordre le contenu en si peu de temps, qu'il a esté faict. ou *pour grande proprieté* et elegance de langage François, et maternel: car de ce ne me puis ie a droict venter, ne vouldroye: mais pour l'authorité et reputation des Roys, Princes et autres personnages celebrez par renommee historique. desquelz i'ay colligé aucuns dictz, sentences, et faictz insignes, *et accumulé* audit liure.

Die Ausgabe v. l'Arrivour:

Pareillement (Syre) combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et que i'aye composé (il y a desia longtemps) quelques *Liures tant en Grec, qu'en Latin:* Toutefois, ie n'euz oncques vouloir d'en presenter aulcun à Roy, ny à Prince, iusques a maintenent que i'ay esté induict de ce faire après que i'ay heu (selon mon iugement) certaine congnoissance, et clairement apperceu *aulcunes principales et eminentes vertuz, qui sont en vous, si*

excellentes et recommandables, qu'il semble que Nature les ayt mis en vostre Maiesté, pour luy seruir en ceste terre d'aornement: et faire congnoistre ce, qu'elle peult enuers vous, pour honorer ce, qui repose au Ciel. Desquelles perfections i'ay voulu faire quelque mention en ce petit discours, lequel n'est de si grand monstre ou apparence, que peult meriter (pour le present) aulcune telle louange, comme il sera et pourra estre vtile à l'aduenir pour plusieurs. Si vostre Maiesté prend quelque vouloir de le mettre au nombre de ceulx, que vous tenés en reputation *et que vous lisez et faictes souvent lire devant vous* comme il est assés clair et euident a ceulx qui vous oyent si sçauamment parler des histoires anciennes, et aultres choses de grand sçauoir et literature: Pourueu qu'ilz ayent assés bon sens, pour en faire iugement. Et ne suis si presumptueux que ie veuille estimer cestuy mien oeuure, pour l'industrie que i'ay employée pour auoir mis en quelque ordre le contenu en iceluy: Ny encore moins pour l'auoir redigé en composition pertinente et conuenable: Ny aussy *pour auoir gardé vne grande proprieté* et elegance de la Langue Françoise de laquelle ie me suis aydé en ce present Traicté le mieulx que i'ay peu: car certes ie ne me pourroye, ny ne me vouldroye bonnement louer de toutes ces choses, et principalement de sçauoir la purité de la diction Françoise. Mais si i'en dy auoir quelque louange, ie ne la vouldroye pretendre que pour l'authorité et excellente reputation des magnanimes Roys, Princes, et aultres grands personnaiges, qui ont esté celebrés pour la renommée des histoires: desquelz i'ay assemblé aulcunes de leurs insignes sentences. et actes triomphants et redigé le tout en ce petit Liure.

Die Ausgabe von Paris:

Pareillement Sire, combien que i'aye entierement employé la fleur de mon aage en l'estude et exercice des bonnes lettres, et composé, il y a ia lon temps, aucuns *liures tant en Grec que en Latin* [1]), si n'eu ie oncques vouloir de presenter liure à Roy, ne à autre Prince iusques a present que i'ay esté esmeu de vous presenter ce petit liure, apres que i'ay eu assez noté (selon mon aduis) et apperceu en vous *aucunes aptitudes natifues et dons precipuz de nature merveilleuse et recommandable, dont* mention et faicte en iceluy: lequel liure n'est de si grande monstre et apparence, comme il pourra estre d'estime quelque fois, et vtilité, si vous prennez vouloir de le mettre au nombre de ceulx, que vous ayez en reputation et *que vous voyez et lisez* deligemment et intelligiblement ainsi qu'il est cler et euident à ceulx, qui vous oyent parler d'histoires *et autres choses auancées de literatûre*, s'ilz ont iugement pour ce faire: non pas que ie pense ledict liure estre á estimer pour mon industrie

---

[1]) Vgl. oben p. 104.

d'auoir mis en ordre le contenu, et redigé en composition pertinente et conuenable ou *pour garder proprieté* et elegance de langaige Françoys maternel dont ie me soye aydé: car de ce ne me puis à droict vanter, nevouldroye, mais bien pour l'auctorité et reputation des Roys, Princes, et autres personnages celebrez par renommée historique, desquelz i'ay colligé aucuns dictz, sentences et faictz insignes, *ay accumulé* audict liure, . . .

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIX.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

DAS VERHÄLTNIS THOMAS MIDDLETON'S ZU SHAKSPERE.

VON

DR. HUGO JUNG.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

Inhalt.

Benützte Literatur.

a) Texte.

The Works of Thomas Middleton, with some Account of the Author, and Notes. By the Rev. A. Dyce, 5 vols. 1840.

The Works of Thomas Middleton (with Introduction and Notes). Edited by A. H. Bullen, 8 vols. 1885.

The Best Plays of Thomas Middleton. Ed. by Havelock Ellis, with an Introduction by A. C. Swinburne. Mermaid Series, 2 vols. 1887.

Dodsley's Old English Plays 1816: vol. IV und V, und 1875 (Hazlitt): vol. XIII.

Pseudo-Shakspere'sche Dramen. Herausgeg. von Dr. N. Delius, Elberfeld. 1854—74.

The doubtful Plays of William Shakspeare, with Glossarial and other Notes by William Hazlitt, London. 1887 (*The Puritan* enthaltend).

Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. 2 vols. London. 1779.

The Works of Ben Jonson, in Nine Volumes With Notes etc. by W. Gifford. London. 1816.

Thomas Kyd's Spanish Tragedy, herausgeg. von J. Schick. Kritischer Text und Apparat. Berlin. 1901.

Für Shakspere:

The Third Variorum Edition (Boswell's Malone). 20 vols. London. 1821.

A New Variorum Edition. Ed. by H. H. Furness, Philadelphia.

The Tragedy of Macbeth: According to the First Folio. By Allan Park Paton. Hamnet Edition. Edinburgh. 1877.

Die Shakspere-Ausgaben von:

Alexander Dyce, 1857, 9 vols.

Clark and Wright *(Cambridge Edition)*, 1863—66, 9 vols.

Für die Zitate:

The Globe Edition, Clark and Wright, London. 1895.

b) Historisches und Kritisches:

Boas, F. S.: *Shakspere and his Predecessors.* London. 1896.

Brandes, Georg: *William Shakespeare.* London. 1897.

Delius, Nicolaus: *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth,* in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XX. p. 69.

Dowden, Edward: *Shakspere: A critical study of his Mind and Art.* London. 1875.

Encyclopaedia Britannica, Band XVI der 9. Ausgabe: Artikel über *Thomas Middleton.*

Fischer, Rudolf: *Thomas Middleton,* in der *Festschrift zum VIII. Allg. Deutsch. Neuphilologentage.* Wien. 1898.

Fleay, F. G.: *A Biographical Chronicle of the English Drama,* 2 vols. London. 1891.

— —: *Shakespeare Manual.* London. 1876.

Foth, K.: *Shakespeare's Maß für Maß und die Geschichte von Promos und Cassandra,* in *Shakespeare-Jahrbuch* vol. XIII. p. 163.

Garnett, Richard: *The Date of Macbeth,* im *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.* Bd. XXXIX. S. 222 f.

Herford, C. H.: *Thomas Middleton,* im *Dictionary of Nat. Biog.,* 1894.

Hofmiller, Josef: *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation. Freising. 1901.

Lamb, Charles: *Specimens of English Dramatic Poets.* 1835.

Langbaine, Gerard: *An Account of the English Dramatick Poets.* Oxford. 1691.

Lee, Sidney: *A Life of William Shakespeare.* Fourth Edition. London. 1899.

Murray, James A. H.: *A New English Dictionary on Historical Principles etc.* Oxford. 1887.

Nares, Robert: *Glossary,* ed. Halliwell and Wright, London. 1859.

Rapp, Moriz: *Studien über das englische Theater.* Tübingen. 1862.

Schelling, Felix E.: *The English Chronicle Play.* New York. 1902.

Schmidt, Alex.: *Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen.* Danzig. 1842.

— —: *Shakespeare-Lexicon.* 1874 und 1875.

Spalding, Th. A.: *On the Witch-Scenes in Macbeth. New Shakspere Society's Transactions* 1877—79.

Swinburne, A. Ch.: *Thomas Middleton, The Nineteenth Century,* vol. XIX[a].

Vischer, Friedrich Theodor: *Shakespeare-Vorträge.* Stuttgart. 1899. 1900.

Ward, A. W.: *A History of English Dramatic Literature,* 3 vols. London. 1899.

Wiggin, Pauline G.: *An Inquiry into the Authorship of the Middleton-Rowley Plays.* Boston. 1897.

Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere.

Die Entwicklung des englischen Dramas vor Shakspere mit der machtvoll zur Höhe stürmenden Klimax in Shakspere selber ist seit langem Gegenstand sorgfältigster Forschung und gründlichsten Studiums. Nicht ganz so günstig bedacht sind bis jetzt die Zeitgenossen und Epigonen des größten der Elisabethaner. Was diese Shakspere, Shakspere ihnen verdankt, ist im einzelnen noch nicht genügend erforscht, das Bild der Literatur jener Zeit also noch nicht so durchsichtig als wünschenswert sein muß.

Ein Stiefkind der Literaturgeschichte nennt Rudolf Fischer [1]) den ca. 1570 als Londoner Kind geborenen Dramatiker Thomas Middleton in seiner Studie über diesen Dichter, die in äußerst geistvoller Weise den Entwicklungsgang Middleton's als Dramatiker durch Analysierung seiner dramatischen Technik festzulegen sucht.

Über Middleton's Leben wissen wir sehr wenig: schon das Jahr seiner Geburt (ca. 1570) steht nicht sicher fest. Daß er eine Zeitlang an einer der beiden Universitäten, wahrscheinlich Cambridge, studierte, scheint aus zahlreichen Anspielungen in seinen Dramen mit Sicherheit hervorzugehen. Von den beiden 'Thomas Middleton', die in den Jahren 1593 und 1596 Mitglieder von Gray's Inn wurden, scheint der erstere unser Dichter zu sein. Wahrscheinlich um das Jahr 1603 verheiratete sich Middleton, ca. 1623 ein zweites Mal.

---

[1]) Fischer, *Thomas Middleton*, in der *Festschrift z. VIII. Allgem. D. Neuphil.-Tage. Wien 1898.*

Die früheste Erwähnung des Dichters findet sich in Henslowe's *Diary* (ed. Collier, p. 221): ein Eintrag vom 22. Mai 1602 nennt Middleton mit Munday, Drayton, Webster und einigen anderen als *joint author* für ein Drama *Caesar's Fall.* Ebenfalls Henslowe verdanken wir die Angabe, daß Middleton einen Prolog und Epilog zu Greene's *Friar Bacon,* mit Dekker, Drayton, Webster und Munday zusammen ein Stück *Two Harpies,* und, zum erstenmal als selbständiger Autor, eine Tragödie *Randall, Earl of Chester* verfaßt habe. Alle diese Angaben fallen in das Jahr 1602, in dem auch Middleton's erstes erhaltenes Stück, *Blurt, Master-Constable,* im Druck erschien.

Zu einiger Popularität scheint Middleton indes erst um das Jahr 1607 gelangt zu sein: der Umstand, daß in diesem Jahr vier Dramen des Dichters auf einmal, im Jahr 1608 zwei weitere, gedruckt oder licensiert wurden, deutet darauf hin.

Im Jahr 1620 erhielt Middleton die Stelle eines 'Chronologer to the City of London and Inventor of its honourable entertainments', das Amt, das nach seinem 1627 erfolgten Tode auf Ben Jonson überging.

Das einzige allgemeiner bekannte Datum aus Middleton's Leben ist das Jahr 1624, in dem sein politisch-satirisches Drama '*A Game at Chess*' an neun aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, dann aber, nach einigen für die Person Middleton's bedrohlichen Anzeichen, die sich aber glücklich lösten, durch die Behörde konfisziert wurde.

Außer den 24, mit *The Puritan* und *The Honest Whore I. P.* 26, Dramen, von denen wir Kunde haben, schrieb Middleton noch zwei Masken, *The Inner-Temple Masque* und, mit William Rowley zusammen, *The World Tost at Tennis,* sodann eine Reihe von *City pageants*, ein langwieriges Gedicht *The Wisdom of Solomon Paraphrased: Micro-Cynicon, Six Snarling Satires* und zwei Prosasatiren *The Black Book* und *Father Hubburd's Tales.* Des Dichters Werke gerieten nach seinem Tode allmählich in Vergessenheit: nur drei seiner Stücke (*A Trick to Catch the Old One, The Widow* und *The Changeling*) wurden nach der Restauration wieder aufgeführt; und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren seine Werke so gut wie ver-

schollen. Das Erscheinen von *Dodsley's Old Plays* im Jahre 1744 brachte auch Middleton's Dramen wieder auf den Plan, und mit der Auffindung des Manuskriptes von *The Witch* im Jahre 1778 wird der Name Middleton's wieder ein viel genannter. Von den äußeren Beziehungen des Dichters zu den bedeutenden unter seinen Zeitgenossen wissen wir nicht mehr als über sein Leben: Thomas Heywood zählt ihn, ohne jedes schmückende Beiwort, unter den bekannten Dramendichtern seiner Zeit auf. Ben Jonson, in seinen *Conversations*, nennt ihn 'a base fellow', ein hartes Urteil, das, in unseren Tagen, kein geringerer als Algernon Charles Swinburne [1]) mit einer begeisterten Preisung des Dichters wohl wieder ausgeglichen hat.

Als Mitarbeiter Middleton's sind bekannt: vor allem William Rowley (für die Stücke *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Spanish Gipsy*, *The Changeling* und die Maske *A World Tost at Tennis*); Thomas Dekker (für *The Roaring Girl* und den 1. Teil von *The Honest Whore*), und, für die verloren gegangenen Stücke *Caesar's Fall* und *Two Harpies*, noch einige andere.

Bullen (I, LXXIX seines *Middleton*) vermutet, daß Middleton auch an einigen Stücken von Beaumont und Fletcher beteiligt war.

Äußere Beziehungen Middleton's zu Shakspere sind nicht aufgefunden worden. Die inneren Beziehungen dagegen sind vielfache und bedeutsame, alle jedoch durchaus einseitiger Natur: in Shakspere's Werken findet sich nicht eine einzige Stelle, die eine Abhängigkeit von Middleton vermuten ließe; umgekehrt ist dies jedoch erstaunlich häufig der Fall: es bietet sich daher die einfache Methode, die Dramen Middleton's nacheinander auf ihre Abhängigkeit von Shakspere zu prüfen.

Ich folge dabei im großen und ganzen der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer in seiner Studie über Middleton aufzustellen versucht hat.

Das erst 1661 gedruckte Drama

---

[1]) Swinburne, *Thomas Middleton* in *Nineteenth Century* vol. XIXa, und in seiner Einleitung zur Mermaid Series.

(1.) 'The Mayor of Queenborough.'

wird allgemein als ein ganz frühes Stück des Dichters angesehen.

Ward (II, 499) und Rudolf Fischer (S. 113 der *Festschrift*) führen es, ohne die Stütze eines äußeren Kriteriums, als das erste der erhaltenen Dramen auf. Die Unselbständigkeit, die in dem Stücke herrscht, spricht sehr zu Gunsten dieser Annahme, wenngleich bei einem Dichter wie Middleton dieser Gesichtspunkt vielleicht nicht unbedingt maßgebend sein darf. "From the introduction of an individual as a chorus" sagt Dyce I, 122 seines *Middleton*, "and of dumb shows (such as we find in *Pericles*, and other dramas of an early date), we may gather that this piece was among the author's first attempts at dramatic composition." — Raynulph Higden, der Autor des *Polychronicon* (Middleton's Quelle für den politischen Teil seiner Fabel), begleitet, wie Gower im *Pericles*, als geistiger Nährvater den Gang der Handlung mit erläuternden Worten.

Fleay (vol. II. p. 104 seines *Chronicle*) hält den *Mayor of Qu.* für die Umarbeitung eines älteren Stückes *Hengist* (Henslowe 1597), das wiederum mit einem *Vortiger* von 1596 identisch sein soll.

Die Reminiscenzen an Shakspere in dem Stück, wie es uns vorliegt, sind vielfache und wesentliche: Gleich die 1. Scene des I. Akts ist kaum etwas anderes als ein Ausschnitt aus Shakspere's *Richard III.*:

Vortiger, der eben (vor Beginn des Stücks) die Menge vergeblich für die Erwählung seiner Person zum König einzunehmen versucht hat, betritt, die Krone in Händen, die Bühne mit den zornigen Worten (Dyce I, 126):

Will that wide-throated beast, the multitude
Never leave bellowing? Courtiers are ill
Advisèd when they first make such monsters.
How near was I to a sceptre and a crown!
Fair power was even upon me: my desires
Were casting glory, till this forkèd rabble.

With their infectious acclamations,
Poison'd my fortunes for Constantine's sons.
Well, though I rise not king, I'll seek the means
To grow as near to one as policy can,
And choke their expectations.
Enter Devonshire and Stafford.
Now, good lords,
In whose kind loves and wishes I am built
As high as human dignity can aspire,
Are yet those trunks, that have no other souls
But noise and ignorance, something more quiet?
Dev. Nor are they like to be, for aught we gather:
Their wills are up still; nothing can appease them.

In der 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.* ereifert sich Gloucester über die stillschweigend protestierende Menge: auch er will, wie Vortiger, die Krone. Die Situation ist die gleiche; bei Middleton protestiert die Menge durch Lärm, bei Shakspere durch Stillschweigen; bei beiden wird der Hergang nicht dargestellt, sondern erzählt:

Gloucester (A. III. Sc. 7, 1):

How now, my lord, what say the citizens?
Buckingham. Now, by the holy mother of our Lord,
The citizens are mum and speak not a word.

Weiter unten, Zeile 42:

Glou. What tongueless blocks were they! would they not speak?
Buck. No, by my troth, my lord.

Also auch eine wörtliche Reminiscenz: *block* und *trunk* macht in diesem Falle wohl keinen Unterschied.

Die sich daran anschließenden Scenen in beiden Dramen sehen sich wirklich auffallend ähnlich: in beiden wird ein Prinz (Constantius — Gloucester) durch einen Heuchler (Buckingham — Vortiger) bewogen, die Königskrone anzunehmen. Daß die Frömmigkeit des Constantius echt, die Gloucester's erheuchelt ist, ändert an der Ähnlichkeit des Effekts beider Scenen nicht viel.

Ich will den Passus aus Middleton ganz hierhersetzen.

weil er kaum etwas anderes als ein Konglomerat aus Shakspere ist:

(Dyce I, 127)

Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus (two monks): *as they are going into the monastery, Vortiger stays them.*

Vort. Vessels of sanctity, be pleas'd a while
To give attention to the general peace,
Wherein heaven is serv'd too, though not so purely.
Constantius, eldest son of Constantine,
We here seize on thee f o r t h e g e n e r a l g o o d ,
A n d i n t h y r i g h t o f b i r t h.
Const. On me! for what, lords?
Vort. The kingdom's government.
Const. O powers of blessedness,
Keep me from growing downwards into earth again!
I hope I'm further on my way than so. —
Set forwards!
Vort. You must not.
Const. How!
Vort. I know your wisdom
Will light upon a way to pardon us,
When you shall read in every Briton's brow
The urged necessity of the times.
Const. What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.
Vort. Hark, afar off still!
We lose and hazard much. — Holy Germanus
And reverend Lupus, with all expedition
Set the crown on him.
Const. No such mark of fortune
Comes near my head.
Vort. My lord, we're forc'd to rule you.
Const. . . . . . . On these knees. [*Kneeling.*
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

. . . .

Vort. *Good my lord,*
I know you cannot lodge so many virtues,
But patience must be one. As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . . .
Const. *Were't but my death, you should not kneel so long for't.*
Vort. *'Twill be the death of millions if you rise not,*
And that betimes too. — Lend your help, my lords,
For fear all come too late.
[They rise and raise Constantius.

Weiter unten (S. 129 bei Dyce):

Const. *Did not great Constantine, our noble father,*
Deem me unfit for government and rule,
And therefore preas'd me into this profession?
Which I 've held strict, and love it above glory.
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers:
Fix your obedience there, leave me a servant.
[They put the crown on the head of Constantius.
All. *Long live Constantius, son of Constantine,*
King of Great Britain!

Nun lese man die 7. Scene des III. Akts von Shakspere's *Richard III.*

Die Einleitung mit Gloucester's zornigen Worten kehrt getreulich bei Middleton wieder (s. o.).

Weiter (ich greife nur die wichtigsten Stellen heraus):

Zeile 60, Catesby zu Buckingham:

My lord, he doth entreat your grace
To visit him to-morrow or next day:
He is within, with two right reverend fathers,
Divinely bent to meditation;
And in no wordly suit would he be moved,
To draw him from his holy exercise.

Buck. Return, good Catesby, to thy lord again;
Tell him, myself, the mayor and citizens,
In deep designs and matters of great moment,
No less importing than our general good[1])
Are come to have some conference with his grace.

Dann Zeile 95:

'Enter Gloucester aloft between two Bishops'.

Ein Prinz in frommer Andacht zwischen zwei Männern der Kirche:

'Enter Constantius in the habit of a monk, attended by Germanus and Lupus' &c. (s. o.).

Weiter, Zeile 117, Buckingham:

Then know, it is your fault that you resign
The supreme seat, the throne majestical,
The scepter'd office of your ancestors,
Your state of fortune and your due of birth,
The lineal glory of your royal house,
. . . .
Your right of birth, your empery, your own.

In der heuchlerischen Antwort Gloucester's, Zeile 165:
But God be thanked, there's no need of me,
And much I need to help you, if need were;
The royal tree hath left us royal fruit.[2])

Die Scene schließt bei Shakspere (Z. 239):
Buck. Then I salute you with this kingly title:
Long live Richard, England's royal king!
May. and Cit. Amen &c.

---

[1]) *'Vortiger. Constantius, eldest son of Constantine,*
We here seize on thee for the general good,
And in thy right of birth.'
Dyce I. 127 (s. o.).

[2]) Constantius:
Nor is there want of me: yourselves can witness,
Heaven hath provided largely for your peace,
And bless'd you with the lives of my two brothers
Dyce I, 129 (s. o.).

Bei Middleton:

[They put the crown on the head of Constantius.
All. Long live Constantius, son of Constantine,
King of Great Britain!

Man sieht, Middleton hat diese Dinge ganz plan aus Shakspere abgeschrieben.

Aber noch andere Shakspere'sche Dramen tauchen im 1. Akt des *Mayor of Qu.* auf: ein Charakter aus der Lancaster-Tetralogie hat seinen Weg in Middleton's Stück gefunden, und (was für die Datierung des *Mayor of Qu.* in Betracht kommt) eine Wort- und Situationsreminiszenz aus dem *Lear*.

Shakspere's Henry VI. versäumt über frommen Betrachtungen seine Herrscherpflichten:

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Nicht Shakspere's schwacher Monarch spricht jedoch diese Worte, sondern Middleton's apathischer Constantius (Dyce I, 127). Einer der augenfälligsten Züge im Wesen Heinrichs VI. ist damit ausgesprochen. Nur einige Stellen aus der umstrittenen Historie zur Illustrierung: III, 1, 65 des 1. Teiles:

King. Uncles of Gloucester and of Winchester,
The special watchmen of our English weal,
I would prevail, if prayers might prevail,
To join your hearts in love and amity.

III, 3, 31 des 2. Teiles:

King. Forbear to judge, for we are sinners all.
Close up his eyes and draw the curtain close;
And let us all to meditation.

Desgleichen IV, 6, 38 des 3. Teiles:

King Henry. Warwick and Clarence . . . . .
I make you both protectors of this land,
While I myself will lead a private life
And in devotion spend my latter days,
To sin's rebuke and my Creator's praise.

Der Charakter von Middleton's Constantius ist mit dem

einen Zug, der in den drei angeführten Stellen aus Shakspere's Historie zu Tage tritt, umgrenzt. Die Zeichnung Heinrich's VI. ist ja sehr mannigfach und fein schattiert.

Middleton tut das öfter: er greift einen Zug aus einem Charakter, einer Scene, einer Situation heraus und bringt ihn verstärkt, oft vergröbert infolgedessen und übertreibend.

Um dies für den vorliegenden Fall ausreichend zu illustrieren, müßte ich freilich alles, was Constantius spricht, hierhersetzen. Die äußerlich greifbarste Reminiscenz bieten die erschrockenen Worte, die König Heinrich gegen den Vorschlag zu seiner Verheiratung spricht:

1. Henry VI. Act V. Sc. 1.

King. Marriage, uncle! alas, my years are young!
And fitter is my study and my books
Than wanton dalliance with a paramour.
Yet call the ambassadors; and, as you please,
So let them have their answers every one:
I shall be well content with any choice
Tends to God's glory and my country's weal.

Vergleiche (Dyce I, 138):

Vortiger. My lord.
Constantius. Again?
Vort. . . . . . . you must forthwith
Settle your mind to marry.
Const. How! to marry?
Vort. And suddenly, there's no pause to be given;
The people's wills are violent, and covetous
Of a succession from your loins.
Const. From me
There can come none: a profess'd abstinence
Hath set a virgin seal upon my blood,
And alter'd all the course; the heat I have
Is all enclos'd within a zeal to virtue,
And that's not fit for earthly propagation.
Alas, I shall but forfeit all their hopes!
I'm a man without desires, tell them.

Die Reminiscenz aus Shakspere's *Lear*, die ich schon oben erwähnte, ist eine doppelte:

In der erschütternden letzten Scene des IV. Akts von *King Lear* sagt Cordelia zu ihrem wahnsinnigen Vater:

Sir, do you know me?

Lear. You are a spirit, I know: when did you die?

Cordelia (weinend). *Still, still, far wide!*

Und gleich darauf (7 Zeilen weiter unten) kniet sie vor ihm nieder und sagt:

Cord. O, look upon me, sir,
And hold your hands in benediction o'er me:
No sir, you must not kneel.

Der Vater kniet, statt segnend zu erhören, zu seinem Kinde nieder: Lear und Cordelia liegen also nebeneinander auf den Knien.

In der 1. Scene des *Mayor of Qu.* sagt Constantius (Dyce I, 127):

What necessity can there be in the world,
But prayer and repentance? and that business
I am about now.

Vortiger, kopfschüttelnd:

Hark, afar off still!

Zehn Zeilen weiter unten bittet Constantius die ihn nötigenden Lords auf den Knien, ihm nicht die Krone aufzuzwingen:

On these knees
[Kneeling.
Harden'd with zealous prayers, I entreat you
Bring not my cares into the world again!

Doch diese:

As low as earth
[Kneeling with Devonshire and Stafford.
We beg the freeness of your own consent,
Which else must be constrain'd . . . .

(s. o., wo der ganze Passus im Zusammenhang zitiert ist).

Hier also, wie im *Lear*, der Angeflehte kniend neben dem Flehenden. Der Effekt, den dieses Bild auf der Bühne macht, ist es, was Middleton entlehnt hat. Eine Reminiscenz dieser Art wiegt schwerer, als die selbst wörtliche Entlehnung einer Phrase u. dergl.: Um den Inhalt,

um das, was man bei einer Novelle den „Falken“ nennt, handelt es sich, ins Kleine übertragen, in einem Fall wie dem vorliegenden. Middleton hat, wie wir sehen werden, einen solchen Raub öfters, oft an Shakspere begangen.

Wenn nur das *Hark, afar off still* in dieser Scene sich fände, müßte man es wohl auf Rechnung des Zufalls setzen, denn die Situationen in den fraglichen Scenen sind, im Zusammenhang genommen, total voneinander verschiedene, aber die Zweizahl der Reminiscenzen in (bei beiden Stücken) einer und derselben Scene schließt den Zufall aus. Zudem kehrt einer der beiden Züge in der 2. Scene des I. Aktes von *The Mayor of Qu.* noch einmal wieder:

Eine Reihe von Bittstellern kommen mit ihren Gesuchen zu Constantius als zu ihrem König (Dyce I, 136):

Button-maker. Let us all kneel together: 'twill move pity:
I've been at the begging of a hundred suits.
[All the petitioners kneel.
Constantius. How happy am I in the sight of you!
Here are religious souls, that lose not time:
With what devotion do they point at heaven,
And seem to check me that am too remiss!
I bring my zeal among you, holy men:
If I see any kneel, and I sit out
[Kneels.
That hour is not well spent . . . . . .
Butt. Here's his petition and mine, if it like your grace.
[Giving petitions.
Grazier. Look upon mine, I am the longest suitor;
I was undone seven years ago.
Const. [rising with the others] You 've mock'd
My good hopes. Call you these petitions?
Why, there's no form of prayer among them all.

Hier kommt der Komödiendichter in Middleton zum Vorschein. Die Scene wirkt von der Bühne herab sicherlich mit voller Komik. Die Tatsache, daß Middleton einen entlehnten Zug mehrere Male benützt, steht, wie wir sehen werden, nicht vereinzelt. „Middleton als Nachahmer und Experimentator“ überschreibt Rudolf Fischer des Dichters

1. Periode. Und dazu stimmt dieser I. Akt wohl vollständig. Hat es Middleton doch fertig gebracht, auf einer halben Seite drei Stücke von Shakspere zu verwerten (I, 127 bei Dyce): Die dramatische Situation aus *Richard III.*, den Charakter des Constantius frei nach Heinrich VI. und die Reminiscenz aus dem *Lear*.

Nach 1605 wird die überlieferte Fassung des 1. Akts des *Mayor of Qu.* also entstanden sein; denn die Anklänge an den *Lear* gehören nicht einer eventuellen Überarbeitung vor dem Druck (1661), sondern ganz sicher Middleton: sie sind typisch für ihn: ein erschütternder poetischer Zug (das Niederknien Lear's zu seiner vor ihm knienden Tochter) erst abgeschwächt und dann ins Komische gewendet. Desgleichen wird man für den Ausschnitt aus *Richard III.* und die Entlehnung aus *Henry VI.* ohne weiteres Middleton ansprechen dürfen: *Richard III.* mindestens hat zu Shakspere's Zeit kaum einer so gut gekannt wie er. Der ganze 1. Akt des *Mayor of Qu.* ist also wohl, wie er uns vorliegt, von Middleton. Es ist somit ziemlich wahrscheinlich, daß die Middleton'sche Fassung des ganzen Stückes nach 1605 anzusetzen ist.

Die letzte Scene des *Mayor of Qu.* hat auch zweifellos durch die abschließenden Worte aus Shakspere's *Richard III.* ihre Prägung erhalten: hier wie dort die Niederlage des Usurpators, der Ausblick auf das gerettete Gemeinwesen und auf kommende friedliche Zeit:

Richard III. V, 5:

Alarum. Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain. Retreat and flourish. Reenter Richmond, Derby bearing the crown, with divers other Lords.

> *Richm. God and your arms be praised, victorious friends:*
> *The day is ours, the bloody dog is dead.*

Weiter unten, Zeile 35:

> *Richmond. Abate the edge of traitors, gracious Lord.*
> *That would reduce these bloody days again,*
> *And make poor England weep in streams of blood!*
> *Let them not live to taste this land's increase*
> *That would with treason wound this fair land's peace!*

Now civil wounds are stopp'd, peace lives again:
That she may long live here, God say amen!
[*Exeunt.*

Bei Middleton (Dyce I, 220):

Enter Devonshire, Stafford, and Soldiers, with Hengist prisoner . . . . . .

Devonshire. My lord, to make that plain which now I see
Fix'd in astonishment; the only name
Of your return and being, brought such gladness
To this distracted kingdom . . . . . .
. . . . . . 'twas our happiness
To intercept this monster of ambition,
Bred in these times of usurpation,
The rankness of whose insolence and treason
Grew to such height, 'twas arm'd to bid you battle;
Whom, as our fame's redemption, on our knees
We present captive.

Die Scene schließt (Dyce I, 221):

Aurelius . . . . Lead him out:
And when we have inflicted our just doom
On his usurping head, it will become
Our pious care to see this realm secur'd
From the convulsion it hath long endur'd.
[*Exeunt omnes.*

Noch zwei weitere Stücke müssen für den *Mayor of Qu.* zitiert werden:

In der 1. Scene des 5. Akts sagt der zweite 'player' (Dyce I, 201):

We are, sir; comedians, tragedians, tragicomedians, comitragedians, pastorists, humorists, clownists, satirists.

Die Aufzählung der Dramengattungen im *Hamlet* (II, 2, 415: Polonius) ist hier sicher das Vorbild: die Reminiscenz aus dem *Lear* (s. o.) bedingt ja eine spätere Datierung des Stückes.

In der 3. Scene des IV. Aktes endlich heißt es (Dyce I, 197):

Vortiger: Methinks, the murder of Constantius
Speaks to me in the voice of't.

Dazu bemerkt Reed:

"Shakspere seems to have imitated this in *The Tempest*" III, 3, 95:

O, it is monstrous! monstrous!
Methought, the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd
The name of Prosper.

"The date of *The Tempest* must be settled before we can determine whether Shakspere or Middleton was the imitator", fügte Dyce (I, 197) hinzu. Das Datum des *Mayor of Qu.* ist viel unsicherer als das des 'Sturms'. Doch ist man nicht unbedingt genötigt, die Ähnlichkeit der beiden Stellen durch Nachahmung zu erklären; es kann hier auch zufällige Übereinstimmung vorliegen:

The voice of it ist bei Middleton die Enttäuschung und Demütigung Vortiger's, bei Shakspere sind es Wind und Wellen, die zum Verbrecher sprechen. Im 'Sturm' wird der Name Prospero's überdies von Ariel tatsächlich ausgesprochen. Die Ähnlichkeit ist also ziemlich gering.

Das erste (1602 durch Druck) bezeugte Middleton'sche Stück, also wohl überhaupt das früheste unter den erhaltenen Dramen des Dichters, ist das Schauspiel

(2.) 'Blurt, Master-Constable'.

Es ist das unselbständigste Stück, das Middleton gemacht hat: die klarsten Reminiscenzen aus Shakspere in weit über der Hälfte aller Scenen.

Zu nennen sind:

Love's L. L., *Romeo*, *Much Ado* und *Meas. f. M.*

Mit einer Wortschlacht, bei der Beatrice-Violetta präsidiert, setzt das Stück ein: die Herren sind, wie in *Much Ado*, eben aus dem Krieg zurückgekommen; es ist also willkommener Stoff zu Sticheleien in Hülle vorhanden:

(Dyce I, 228):

Hippolito . . . . . I have seen more men's heads spurned up and down like footballs at a breakfast, after the hungry cannons

had picked them, than are maidenheads in Venice, and more legs of men served in at a dinner than ever I shall see legs of capons in one platter whilst I live.

First Lady. Perhaps all those were capon's legs you did see.

Virgilio. Nay, mistress, I'll witness against you for some of them.

Violetta. I do not think, for all this, that my brother stood to it so lustily as he makes his brags for.

Third Lady. No, no, these great talkers are never great doers.

Viol. Faith, brother, how many did you kill for your share?

Hip. Not so many as thou hast done with that villanous eye by a thousand.

Viol. I thought so much: that's just none.

Camillo. 'Tis not a soldier's glory to tell how many lives he has ended, but how many he has saved: in both which honours the noble Hippolito had most excellent possession . . . . He went from you a worthy gentleman; he brings with him that title that makes a gentleman most worthy, the name of a soldier . . . . . . but, because his own ear dwells so near my voice, I will play the ill neighbour, and cease to speak well of him.

Man vergleiche damit die erste Scene von Shakspere's *Much Ado:*

Unter anderem, Zeile 42:

Beatrice. I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars? But how many hath he killed? for indeed I promised to eat all of his killing.

Leonato. Faith, niece, you tax Signior Benedick too much; but he'll be meet with you, I doubt it not.

Messenger. He hath done good service, lady, in these wars.

Beat. You had musty victual, and he hath holp to eat it: he is a very valiant trencher-man: he hath an excellent stomach.

Mess. And a good soldier too, lady.

Beat. And a good soldier to a lady: but what is he to a lord?

Mess. A lord to a lord, a man to a man; stuffed with all honourable virtues.

Beat. It is so, indeed: he is no less than a stuffed man: but for the stuffing, — well, we are all mortal.

Auch im weiteren Verlauf der Scene treibt Shakspere's Beatrice ihr Wesen:

(Dyce I, 230):

Second Lady . . . . I have heard that some men have died for love.

Violetta. So have I, but I could never see't. I'd ride forty miles to follow such a fellow to church; and would make more of a sprig of rosemary at his burial, than of a gilded bride-branch at mine own wedding.

Camillo. Take you such delight in men that die for love?

Viol. Not in the men, nor in the death, but in the deed. Troth, I think he is not a sound man that will die for a woman: and yet I would never love a man soundly, that would not knock at death's door for my love.

Die beiden Scenen sodann, in denen der Master-Constable und sein Gehilfe Slubber auftreten, sind nichts weiter als eine Umschreibung der Scenen III, 3 und IV, 2 in *Much Ado*, in denen Dogberry und Verges agieren. In der 2. Sc. des I. Akts von *Blurt, M.-C.* (Dyce I, 237 ff.):

Enter from the house Blurt and Slubber.

Blurt. Here dwells the constable. — Call assistance, give them my full charge, raise, if you see cause. — Now, sir, what are you, sir?

Pilcher. Follower to that Spanish-leather gentleman.

Blurt. And what are you, sir, that cry out upon me? . . . .

Lazarillo. Most clear Mirror of Magistrates, I am a servitor to god Mars.

Blurt. For your serving of God I am not to meddle: why do you raise me? . . . . . . I am (for a better) the duke's own image, and charge you, in his name, to obey me.

Laz. I do so.

Blurt. I am to stand, sir, in any bawdy-house, or sink of wickedness. I am the duke's own grace, and in any fray or resurrection am to bestir my stumps as well as he. I charge you, know this staff.

Weiter (Dyce I. 240):

Blurt. . . . . Let me see your pass: if it be not the duke's

hand. I'll tickle you for all this: quickly, I pray: this staff is to walk in other places.

Laz. There it is.

Blurt. Slubber, read it over.

Laz. Read it yourself. What besonian is that?

Blurt. This is my clerk, sir . . . . . I keep him only to read, for I cannot . . . . . &c.

Dann Seite 241 bei Dyce:

Blurt. . . . . Your name, sir?

Laz. Lazarillo de Tormes in Castile, cousin-german to the adelantado of Spain.

. . . .

Blurt. Has a good name: Slubber, set it down: write, Lazarus in torment at the Castle, and a cozening German at the sign of the Falantido-diddle in Spain . . . . .

Dyce I, 242:

Blurt. Then, sir, you mean not to run?

Laz. Signior, no.

Blurt. Bear witness, Slubber, that his answer is, Signior, no: so now, if he runs upon the score, I have him straight upon Signior, no. This is my house, signior; enter.

Die Art, wie Blurt sein Opfer verhört, das Verhältnis zu seinem Gehilfen, seine Wichtigtuerei und sein umständliches Reden sind getreulich aus Shakspere kopiert. Mit der zweiten der Scenen, in denen er auftritt (er spielt keine größere Rolle im Drama, als Dogberry in *Much Ado*, trotzdem er dem Stück den Titel gab), Akt IV, Sc. 3, verhält es sich ähnlich:

Dyce I, 290:

Curretto. Why, what are you, sir?

Blurt. What am I, sir? do not you know this staff? I am, sir, the duke's own image: at this time the duke's tongue (for fault of a better) lies in my mouth; I am constable, sir.

Cur. Constable, and commit me? marry, Blurt, master-constable.

Blurt. Away with him. [*He strives.*

. . . .

Cur. *Ay, but, master-constable* —

Blurt. *No, pardon me, you abuse the duke in me, that am his cipher. — I say, away with him: Gulch, away with him; Woodcock, keep you with me. I will be known for more than Blurt.*

[Exit, the rest of the Watch carrying off Curvetto.

Am auffallendsten neben den Reminiscenzen aus *Much Ado* sind im *Blurt, M.-C.* dann diejenigen aus Shakspere's *Romeo and Juliet.*

Gleich in der 1. Sc. des I. Aktes:

(Dyce I, 230):

Camillo. *And of beauty what tongue would not speak the best, since it is the jewel that hangs upon the brow of heaven, the best colour that can be laid upon the cheek of earth?*

In der 5. Sc. des I. Akts sagt Romeo von Juliet (Zeile 47):

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear.

Bezeichnenderweise hat Middleton dieses prangende Bild noch zweimal verwendet:

Im *Blurt* selber noch einmal:

Dyce I, 283, wo der alte Curvetto sich an die Nacht persönlich wendet:

. . . . . . *Night, clap thy velvet hand*
Upon all eyes! if now my friend thou stand,
I'll hang a jewel at thine ear, sweet night,

und später in *Women Beware Women* (Dyce IV, 585):

Duke. *Methinks now such a voice to such a husband*
Is like a jewel of unvalu'd worth
Hung at a fool's ear.

Es ist interessant, zu sehen, wie das Bild bei Middleton, dem Wesen des Dichters entsprechend, sein ursprüngliches Aussehen immer mehr verliert und zuletzt zur Karrikatur wird.

Um zu den *Romeo*-Reminiscenzen im *Blurt, M.-C.* zurückzukehren:

Gegen Schluß der 1. Sc. des I. Aktes sagt Fontinelle (Dyce I, 234):

Lady, bid him whose heart no sorrow feels
Tickle the rushes with his wanton heels.

"Imitated from Shakespeare:

Let wantons, light of heart,
Tickle the senseless rushes with their heels
Romeo and Juliet, act I. sc. 4."
— Dyce.

Die Scene im *Blurt* schließt mit den Worten Fontinelle's (Dyce I, 235):

O, what a heaven is love! O, what a hell!

Die Begegnung Hippolito's (Violetta's Bruder) und Camillo's (Violetta's Liebhaber) mit dem Geliebten der Middleton'schen Juliet, Fontinelle, in der 1. Scene des II. Aktes, erinnert an die bekannte Duellscene III, 1 in *Romeo and J.*, in der Romeo dem rasenden — *thou art a villain* Tybalt's sein ruhiges

I see thou know'st me not

entgegensetzt.

Dyce I, 246:

Camillo(-Tybalt): *Thou add'st heat to my rage. Away, stand back,*
Dishonour'd slave, more treacherous than base!
This is the instance of my scorn'd disgrace.
Fontinelle(-Romeo): *Thou ill-advis'd Italian, whence proceeds*
This sudden fury?
Cam. Villain, from thee.
Hipp. Hercules, stand between them!

Fast noch deutlicher gibt sich als Anlehnung an Shakspere die schöne Stelle in der 1. Sc. des III. Aktes (Dyce I, 269):

Hippolito . . . . . thou'st not slept these three nights.
Camillo. Alas, how can I? he that truly loves
Burns out the day in idle fantasies:
. . . .
But say a golden slumber chance to tie,
With silken strings, the cover of love's eye,

Then dreams, magician-like, mocking present
Pleasures, whose fading leaves more discontent.

Man vergleiche damit Mercutio's Erzählung von der Queen Mab. Die Stelle in Middleton ist in ihrer Art sehr schön: diese Art deckt sich aber so ziemlich mit der in Mercutio's unsterblichen Zeilen.

Die letzte greifbare *Romeo*-Reminiscenz im *Blurt* repräsentiert die kurze 2. Scene des III. Aktes, die der ebenso kurzen 6. Scene des II. Aktes in *Romeo and Juliet* entspricht.

Dyce I, 274:

Enter Violetta and a Friar apace.
Viol. My dearest Fontinelle!
Font. My Violetta.
O God!
Viol. O God!
Font. Where is this reverend friar?
Friar. Here, overjoy'd young man.

In Hast, wie Friar Laurence mit Romeo und Juliet, geht der Pater mit seinem jungen Paare ab.

Das dritte der Shakspere'schen Stücke, die Middleton für seinen *Blurt, M.-C.* verwertete, ist das Lustspiel *Love's Labour's Lost.* Die Figur des Bramarbas Don Adriano de Armado mit seinem Pagen Moth ist es, was in Middleton's dramatischen Versuch seinen Weg gefunden. 'Lazarillo de Tormes, a Spaniard', benennt ihn übrigens Middleton ganz offen.

Die Hauptähnlichkeit der beiden Figuren besteht wohl in ihrer äußeren Erscheinung: beide nähern sich dem Falstaff-Typus und haben als Folie ihren mageren kleinen Pagen. Für Middleton geht das aus einer Stelle in der 2. Sc. des II. Aktes hervor:

Dyce I. 243:

Dandyprat (zu Pilcher-Moth): . . . . .

Pilcher! thou'rt a most pitiful dried one.

Dogt. I wonder thy master does not slice thee, and swallow thee for an anchovies.

Pilcher. He wants wine, boy, to swallow me down, for he wants money to swallow down wine. But farewell; I must dog my master.

Dandyprat. As long as thou dogst a Spaniard, thou'lt ne'er be fatter.

Der Haupteffekt bestand daher wohl auch im ersten Auftreten der beiden Figuren, für das Middleton sich allerdings sehr eng an Shakspere hielt:

2. Sc. des I. Aktes (Dyce I, 235):

Enter Lazarillo melancholy, and Pilcher.

Laz. Boy, I am melancholy, because I burn.

Pilch. And I am melancholy, because I am a-cold.

Laz. I pine away with the desire of flesh.

Pilch. It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.

Merkwürdigerweise ist es in *Love's Labour's Lost* auch die 2. Scene des I. Aktes, in der Armado zuerst auftritt:

Enter Armado and Moth.

Arm. Boy, what sign is it when a man of great spirit grows melancholy?

Moth. A great sign, sir, that he will look sad.

Arm. Why, sadness is one and the self-same thing, dear imp.

Der Dialog ist weiterhin von dem im *Blurt* durchaus verschieden.

Die wichtigste Übereinstimmung im Sprechstil der beiden Spaniards besteht in ihrer analogen Aussprache von Wörtern wie sirrah, city &c.

Quare chirrah, not sirrah? fragt Holofernes *LLL* V, 1, 36. *this chitty of Venice* sagt Lazarillo (Dyce I, 236); *chick, chikness* für *sick, sickness* (S. 279); desgleichen *chittizens* für *citizens* (S. 280).

Eine weit wichtigere Shakspere-Reminiscenz weist jedoch die letzte Scene von *Blurt, Master-Constable* auf: Züge aus der letzten Scene von Shakspere's *Measure for Measure* kehren hier unverkennbar wieder.

Bei Middleton wird ein alter Lüstling, Curvetto, vom Herzog, der wie der Herzog in *Measure for Measure,* zu richten und zu vergeben gekommen ist, im Scherz dazu verurteilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heiraten, zu der er nächtlicherweile auf einer Strickleiter zu gelangen versuchte. Curvetto nimmt das Urteil natürlich zuerst ernst: die Worte, die er da als Protest spricht, lauten (Dyce I, 307):

Curretto. How, die, or marry her? then call me daw:
Marry her — she's more common than the law —
For boys to call me ox? no, I'm not drunk:
I'll play with her, but, hang her! wed no punk.

. . . .

No, fie, fie, fie; hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

In der letzten Scene von *Measure for Measure* wird der Lügner Lucio vom Herzog dazu verurteilt, eine Dirne zu heiraten:

Zeile 509:

Lucio. 'Faith, mylord, I spoke it but according to the trick. If you will hang me for it, you may: but I had rather it would please you I might be whipt.

Duke. Whipt first, sir, and hanged after.
Proclaim it, provost, round about the city,
Is any woman wrong'd by this lewd fellow,
As I have heard him swear himself there's one
Whom he begot with child, let her appear,
And he shall marry her: the nuptial finish'd,
Let him be whipt and hang'd.

Lucio. I beseech your highness, do not marry me to a whore . . . . .

Duke. Upon mine honour, thou shalt marry her.
Thy slanders I forgive: and therewithal
Remit thy other forfeits. Take him to prison:
And see our pleasure herein executed.

Lucio. Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging.

Es kann umsoweniger ein Zweifel darüber herrschen, daß Middleton auch hier entlehnt hat, als deutliche und umfangreiche Reminiscenzen an *Measure for Measure* in den beiden chronologisch zunächst folgenden Middleton'schen Stücken wiederkehren (s. unten die Besprechung von *The Phoenix* und *Michaelmas Term*).

Zudem läßt der vergebende Duke aus *Measure for Measure* auch in der letzten Scene von *Blurt, M.-C.* seine Gnade walten (Dyce I, 307):

Duke. Well, signior, for we rightly understand
From your accusers, how you stood her guest,
We pardon you, and pass it as a jest:
And for the Spaniard sped so hardly too,
Discharge him, Blurt: signior, we pardon you.

Desgleichen erinnert der Ausruf Fontinelle's in derselben Scene (Dyce I, 304):

Font. Law, give me law

an den Schrei Isabella's nach Gerechtigkeit (*M.f.M.* V, 1, 19):

Justice, O royal duke &c.

Das bis jetzt als wahrscheinlich angenommene Datum von *Measure for Measure*, 1603 oder 1604, würde dadurch auf spätestens 1602[1]) zurückverlegt. Die Datierung 1603—1604 ist durchaus unsicher:

Die Hypothese von Tyrwhitt und Malone, daß die Stellen in Akt I, Sc. 1, 68—73, und Akt II, Sc. 4, 26—30, "a courtly apology for King James I's stately and ungracious demeanour on his entry into England" darstellen, steht auf ziemlich schwachen Beinen: in der Form wäre die 'apology' zu verdeckt und im Inhalt zu aufdringlich. Die sehr freie Umdeutung von des Königs notorischer Furcht vor Menschenansammlungen wäre doch etwas sonderbar. Viel eher lassen sich die Stellen als Äußerungen von Shakspere's persönlichem Geschmack fassen.

Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der Worte der Mistress Overdone I, 2, 83:

Thus, what with the war, what with the sweat, what with the gallows and what with poverty, I am custom-shrunk.

the war: vor dem Frieden mit Spanien (August 1604) soll *Meas.f.M.* also entstanden sein: damit könnten wir uns ja einverstanden erklären. Ob mit *the sweat* auf die Seuche von 1603 angespielt wird, ist durchaus zweifelhaft: die ganze Stelle wird viel natürlicher ganz allgemein gedeutet.

Geradeso verhält es sich mit der Aufzählung der zehn Sträflinge (darunter zwei bis drei 'stabbers') durch Pompey in der 3. Sc. des IV. Akts. Daß hier das sog. 'Statute of Stabbing'

---

[1]) *Blurt, Master-Constable* 1602 gedruckt.

von 1604 zeitlich vorangegangen sein müsse, mag man annehmen, wenn man Lust dazu hat: ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt nicht vor.

Daß Middleton den fraglichen Zug aus Shakspere, nicht aus irgend einer anderen Quelle schöpfte, geht aus dem Umstand hervor, daß jenes Motiv sich weder in Shakspere's Quelle noch sonstwo findet.

In Whetstone's *Promos and Cassandra* ist Shakspere's verleumderischer Lucio schon vorgezeichnet in dem Betrüger Phallax. Von dessen Verheiratung mit einer Dirne ist jedoch nicht die Rede: weder Whetstone noch dessen Quelle, Cinthio, und die übrigen Erzählungen über das Thema von *Measure for Measure* [1]) weisen diesen Zug auf: er ist Shakspere's Eigentum. Der positive Beweis dafür, daß nicht Shakspere, sondern Middleton der Nachahmer ist, liegt erstlich in der schon erwähnten Tatsache, daß die chronologisch zunächst stehenden Middleton'schen Stücke, *The Phoenix* und *Michaelmas Term*, die deutlichsten Reminiscenzen an *Measure for Measure* aufweisen, und, was noch wichtiger ist, im Wie der Entlehnung.

In der 1. Scene des III. Akts von *Blurt, M.-C.* heißt es (Dyce I, 270):

> .... *then tears begin*
> *To keep quick time unto the owl, whose voice*
> *Shrieks like the belman in the lover's ears.*

Dazu bemerkt Dyce:

"Here, perhaps, Middleton recollected *Macbeth*:

> *It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,*
> *Which gives the stern'st good night.*
> (Act II. Sc. 2.)"

---

[1]) „Sie alle, wie es ja der Charakter aller volksmäßigen Erzählungen ist, berichten nur die Hauptfakta und übergehen alle Einzelheiten; sie sind zu kurz und zu wenig im einzelnen ausgeführt, als daß sie die große Menge von Zwischenfällen und Episoden darbieten sollten, an denen das Shakespeare'sche Stück so reich ist." — Foth, *Shakspere's Maſs für Maſs und die Geschichte von Promos und Cassandra. Shakespeare-Jahrbuch* Bd. XIII, p. 172.

Blurt, M.-C. war aber 1602 schon gedruckt, eine Zeit, zu der *Macbeth* noch nicht existierte. Wenn man also Abhängigkeit annimmt, so hätte sich Shakspere an die Stelle in Middleton erinnert. Die Situationen in beiden Scenen sind jedoch gänzlich voneinander verschieden; zufällige Übereinstimmung scheint nicht weniger plausibel, obwohl die Reminiscenz eine wörtliche ist.

Auch erwähnt Shakspere den unheilkündenden Schrei der Eule schon geraume Zeit vor Abfassung des Middletonschen Stückes, z. B. *H6C V, 6. 44*:

The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign.

Desgleichen *R 3 IV, 4. 509; R 2 III, 3. 183; Lucr. 165; Phoen. 5*, und *Caes. I, 3. 28.*

Der Erwähnung wert ist endlich der Umstand, daß das main plot im *Blurt, M.-C.* eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Fabel von Kyd's *Spanish Tragedy* aufweist.

Die Geschichte von der Liebe des Don Horatio zur spanischen Prinzessin Bellimperia, seine Ermordung durch Bellimperia's Bruder Don Lorenzo und den kriegsgefangenen Prinzen von Portugal, Don Balthazar, steht ohne Frage in Zusammenhang mit der Geschichte der Liebe des (hier glücklich liebenden) kriegsgefangenen Fontinelle zu der schönen Violetta, seine Bedrohung durch deren Bruder Hippolito und, hier erklärten Bräutigam, Camillo. In Middleton's Stück tritt ferner auf: *Imperia, a courtesan.* Diese merkwürdige Übereinstimmung in einem so seltenen Namen läßt kaum einen Zweifel, daß hier ein Zusammenhang vorliegt. Die Quelle zur *Spanish Tragedy* kennt man ja leider nicht. Auch über die Quelle zu Middleton's *Blurt, Master Constable* findet sich nirgends eine orientierende Notiz. Daß Middleton aus der *Spanish Tragedy* entlehnt habe, ist nicht wahrscheinlich: da hätte er wohl deutlicher und reichlicher entlehnt; Gemeinsamkeit der Quelle ist die plausibelste Erklärung.

Sollte über die italienische Courtisane 'Imperia', die von 1485—1511 im Rom Leo's X. lebte, nicht etwas wie eine Biographie, Novelle oder dergl. existiert haben? Middleton's Imperia ist ja auch eine Courtisane.

Den Grundgedanken im nächsten seiner Stücke, dem am 9. Mai 1607 licensierten Drama

(3.) 'The Phoenix',

hat Middleton von Shakspere's *Measure for Measure* herübergenommen. Schon bei Abfassung seines *Blurt, Master-Constable* hatte er ja dieses Shakspere'sche Stück gekannt (s. die letzte Scene von *Blurt, M.-C.*).

Ward schreibt II, 504 seiner *Engl. Dram. Lit.* über den *Phoenix*:

"A new version of the old Haroun Alraschid device, used by Shakspere, to whom Middleton's debts are innumerable."

Prinz Phoenix wird auf Betreiben schlechtgesinnter Höflinge von seinem alten Vater, dem Herzog von Ferrara, auf Reisen geschickt, um die Welt kennen zu lernen. Der Prinz bleibt jedoch in Verkleidung im Lande, da er den Plan der Intriganten durchschaut, und deckt hier nun die mannigfachsten Schäden in der Gesellschaft unbarmherzig auf. Der Gang der Intrigue im *Phoenix* ist ein ganz anderer als in Shakspere's *Measure for Measure*, allein der Grundgedanke, den Shakspere's Drama dem Middleton'schen Stücke gab, ließ eine Reihe gemeinsamer Züge entstehen.

Gleich die 1. Scene des I. Aktes zeigt deutlich die Abhängigkeit von *Measure for Measure*.

Dyce I, 313:

> *Duke.* *My lords,*
> *Know that we, far from any natural pride,*
> *Or touch of temporal sway, have seen our face*
> *In our grave council's foreheads, where doth stand*
> *Our truest glass, made by Time's wrinkled hand.*
> *We know we're old: my days proclaim me so:*
> *Forty-five years I've gently rul'd this dukedom:*
> *Pray heaven it be no fault:*
> *For there's as much disease, though not to th'eye,*
> *In too much pity as in tyranny.*
> *Infesto.* *Your grace hath spoke it right.*

Seite 315:

Phoenix . . . .
For that's the benefit a private gentleman
Enjoys beyond our state, when he notes all
Himself unnoted.
For, should I bear the fashion of a prince,
I should then win more flattery than profit,
And I should give 'em time and warning then
To hide their actions from me: if I appear a sun,
They'll run into the shade with their ill deeds
And so prevent me.

Weiter, Seite 316/317:

Phoenix . . . . . indeed, a prince need no[t] travel farther than his own kingdom, ... and it would appear far nobler industry in him to reform those fashions that are already in his country, than . . . . . and therefore I hold it a safer stern . . . . . to look into the heart and bowels of this dukedom, and, in disguise, mark all abuses ready for reformation or punishment.

Anlehnung an Shakspere zeigt dann noch die der letzten Scene in *Measure f. M.* entsprechende letzte Scene des *Phoenix;* die Spannung bis zur Demaskierung, dort des Herzogs, hier des Prinzen Phoenix, ergibt eine Ähnlichkeit in Situation und Stimmung:

(Dyce I, 402):

Phoenix. That this is true, and these, and more, my lord,
Be it, under pardon, spoken for mine own;
He the disease of justice, these of honour,
And this of loyalty and reverence,
The unswept venom of the palace.
Proditor. Slave!
Phoenix. Behold the prince approve it!
[Discovers himself.

Weiter unten:

Phoenix. My royal father,
To whose unnatural murder I was hir'd,
I thought it a more natural course of travel,
And answering future expectation,
To leave far countries, and inquire mine own!

Die Gnade, die Shakspere sogar dem tief in Schuld verstrickten Angelo gewährt, kann bei Middleton erst walten, nachdem der Hauptverbrecher Proditor mit einem Fluche abgegangen ist (Dyce I, 404):

Phoenix. Away! thy curse is idle.

[Exit Proditor.

The rest are under reformation.

And therefore under pardon.

Seite 406:

Niece. Her birth was kin to mine; she may prove modest:

For my sake I beseech you pardon her.

Phoe. For thy sake I'll do more. — Fidelio hand her.

My favours on you both.

Am Eingang eben dieser Scene (V, 1) findet sich eine Reminiscenz an Shakspere's *Macbeth*:

Der verkleidete Prinz hat sich zum Schein vom Schurken Proditor zur Ermordung seines Vaters dingen lassen. Die beiden warten in einem Zimmer des Palastes auf das Erscheinen des Herzogs: Proditor ist des Glaubens, sein „Genosse“ werde in einem der nächsten Augenblicke den Herzog niederschlagen. Die „Stimmung“ vor diesem (nur von Proditor erwarteten) Morde wird von Middleton folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

(Dyce I, 395):

Proditor. How is the air?

Phoenix. O, full of trouble!

Prod. Does not the sky look piteously black?

Phoe. As if 'twere hung with rich men's consciences.

Prod. Ah, stuck not a comet, like a carbuncle,

Upon the dreadful brow of twelve last night?

Phoe. Twelve? no, 'twas about one.

Prod. About one? most proper,

For that's the duke.

Phoe. Well shifted from thyself!

[Aside.

Prod. I could have wish'd it between one and two.

His son and him.

Phoe. I'll give you comfort then.

Prod. *Prithee.*
Phoe. *There was a villanous raven seen last night*
Over the presence-chamber, in hard justle
With a young eaglet.
Prod. *A raven? that was I: what did the raven?*
Phoe. *Marry, my lord, the raven — to say truth,*
I left the combat doubtful.

Man vergleiche damit die 4. Scene des II. Aktes von *Macbeth:*

Ross. *Ah, good father,*
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp:
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?
Old Man. *'Tis unnatural,*
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

Bei Shakspere ist es eine Eule und ein Falke, bei Middleton ein Rabe und ein junger Adler. Das macht in diesem Falle keinen Unterschied: Die Stimmung der Shaksperesche Scene hatte Middleton im Gedächtnis: kein Wunder, daß er sich da auch an das von Shakspere eingeflochtene böse Omen erinnerte.

Diese Reminiscenz trifft mit den unzweifelhaften *Macbeth*-Reminiscenzen in dem weiter unten besprochenen Drama *The Puritan* zusammen. *The Puritan* liegt 1607 gedruckt vor, *The Phoenix* wurde am 9. Mai 1607 licensiert und erschien noch im gleichen Jahre im Druck. Vor diese Zeit muß also das Datum von Shakspere's *Macbeth* fallen.

Bei der Komposition des I. Aktes von

(4.) **'Michaelmas Term'** (lic. 15. Mai 1607)

ist Middleton eine Scene aus Shakspere's *Merchant of Venice* untergekommen.[1])

In der 1. Scene des I. Aktes sagt 'Mother Gruel' (Dyce I, 428):

Pray, can your worship tell me any tidings of one Andrew Gruel, a poor son of mine own?

Lethe. I know a gallant gentleman of the name, one master Andrew Gruel, and well received amongst ladies.

Moth. G. That's not he then: he is no gentleman that I mean . . . . . No, truly; his father was an honest, upright tooth-drawer.

Weiter unten:

Lethe. Know you not me, good woman?

In der 2. Sc. des II. Aktes von *The Merchant of Venice* sagt der alte Gobbo (Zeile 48):

— Can you tell me whether one Launcelot, that dwells with him, dwell with him or no?

Laun. Talk you of young Master Launcelot?

Gobbo. No master, sir, but a poor man's son: his father, though I say it, is an honest exceeding poor man and, God be thanked, well to live.

Laun. Well, let his father be what a' will, we talk of young Master Launcelot.

Weiter unten:

Laun. Do you not know me, father?

Die Entlehnung ist hier ganz unverhüllt. Bei Shakspere ist es der alte blinde Vater, der seinen Sohn nicht erkennt, bei Middleton die arme alte Mutter, der ihr Sohn in der reichen Kleidung als Fremder erscheint. Beide fragen den Gesuchten nach dem den sie suchen. Die Komik dieser Situation ist es, was Middleton entlehnt hat. Den Vergleich mit ihrem Vorbild hält die Scene in Middleton's Stück freilich nicht aus.

Die letzte Scene von *Michaelmas Term* ist, wie in den beiden vorhergehenden Stücken (*Blurt*, *Master-Constable* und

---

[1]) S. Ward II, 516. Note.

The Phoenix) dem Schluß von Shakspere's *Measure for Measure* nachgebildet. Der Abenteurer Lethe, dem Shakspere's Lucio entspricht, soll durch die Verheiratung mit einer Dirne seine Strafe finden. Dem Herzog bei Shakspere entspricht der Judge bei Middleton.

Dyce I, 511:

Judge. What crimes have those brought forth?
Salewood. The shame of lust:
Most viciously on this his wedding morning
This man was seiz'd in shame with that bold strumpet.
Judge. Why, 'tis she he means to marry.
Lethe. No, in truth.
Judge. In truth you do:
Who for his wife his harlot doth prefer,
Good reason 'tis that the should marry her.
. . . .
Judge. Rest content,
He shall both marry and taste punishment.

Lethe. O, intolerable! I beseech your good lordship, if I must have an outward punishment, let me not marry an inward . . . . . let me be speedily whipt and be gone, I beseech your lordship.

Lethe ändert aber dann seine Ansicht (Dyce I, 512):

Lethe. Marry a harlot, why not?
. . . .
I do beseech your lordship to remove
The punishment; I am content to marry her.
Judge. There's no removing of your punishment —
Lethe. O, good my lord!
Judge. Unless one here assembled,
Whom you have most unnaturally abus'd,
Beget your pardon.

Die Scene schließt (Dyce I, 513 und 514):

Judge. Thou art thine own affliction, Quomodo.
Shortyard, we banish thee; it is our pleasure.
Sho. Henceforth no woman shall complain for measure.
Judge. And that all error from our works may stand,
We banish Falselight evermore the land. Exeunt omnes.

In drei zeitlich aufeinanderfolgenden Stücken hat Middleton also aus Shakspere's *Measure for Measure* geborgt. Das Motiv der Verheiratung eines losen Vogels an eine Dirne kehrt bei Middleton sogar noch einmal wieder; allerdings nur ganz kurz, aber immerhin deutlich genug, um den Zusammenhang erkennen zu lassen.

In der letzten Scene von *Your Five Gallants* (bezeichnenderweise ist es wieder die Schlußscene eines Stückes) heißt es (Dyce II, 322):

Fitsgrave. The doom is past: so, since your aim was marriage,
Either embrace it in these courtesans,
Or have your base acts and felonious lives
Proclaim'd to the indignation of the law,
Which will provide a public punishment.
As for the boy, and that infectious bawd,
We put forth those to whipping.

Primero. Whipping? you find not that in the statute to whip satin.

Fitsgrave. Away with him!

[Primero and Boy led off.

In eine frühe Zeit von unseres Dichters dramatischer Laufbahn gehört der 1604 gedruckte

(5.) 1. Teil von 'The Honest Whore',

das Stück, in dem sich die wichtige Anspielung auf Shakspere's *Othello* findet.

Das Titelblatt der Quarto von 1604 nennt als Autor nur Thomas Dekker. In Henslowe's *Diary* findet sich jedoch folgender Eintrag (ed. Collier, p. 232):

'Lent unto the company, to geve unto Thomas Deckers and Middleton, in earnest of ther Play called the pasyent man and the onest hore, the some of v[li] 1604.'

Diese Notiz geht offenbar auf den 1. Teil von *The Honest Whore* (1604 gedr.). Der 2. Teil dieses Stückes wurde erst 1608 licensiert und trägt, wie der 1. Teil, nur den Namen Dekker's auf dem Titelblatt seiner 1630 erschienenen Quarto.

Für die Annahme, daß Middleton an diesem 2. Teil (der inhaltlich nur wenig mit dem 1. Teil zu schaffen hat), ebenfalls mitgearbeitet habe, liegt eine Veranlassung daher nicht vor. Wahrscheinlich war auch seine Mitarbeiterschaft am 1. Teil nicht allzu bedeutend. Doch wird man für die Stellen, in denen sich Reminiscenzen an Shakspere finden, vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit Middleton ansprechen, als seinen Kollegen:

Die 1. Scene des I. Aktes von *The Honest Whore I. P.* z. B. ist höchst wahrscheinlich von Middleton. Das Bild, mit dem diese Scene einsetzt, ist durch Shakspere's *Hamlet* veranlaßt. Von der einen Seite betritt ein Leichenbegängnis die Bühne; der Herzog von Mailand mit seinem Gefolge trägt seine Tochter Infelice zu Grabe. Von der anderen Seite stürmt Graf Hippolito herein, den sein Freund Matheo zurückzuhalten sucht. Das ist Hamlet am Grabe der Ophelia.

Auf diesen schönen dramatischen Effekt häuft der Dichter dieser Scene nun gleich einen zweiten: Shakspere's Richard III. an der Bahre Heinrich's VI. ist ihm in den Sinn gekommen:

(Dyce III, 5):

Enter a funeral &c.
Duke. Behold, yon comet shews his head again!
Twice hath he thus at cross-turns thrown on us
Prodigious looks; twice hath he troubled
The waters of our eyes: see, he's turn'd wild: —
Go on, in God's name.
Cas., *Sin.*, &c. *On afore there, ho!*

. . . .

Hippolito. I prithee, dear Matheo —
Matheo. Come, you're mad!
Hip. I do arrest thee, murderer! Set down,
Villains, set down that sorrow, 'tis all mine!

. . . .

Cas., *Sin.*, &c. *Set on.*
Hip. Set down the body!

Fleay (I, 131 seines *Chronicle*) hält das für eine Parodie auf *Richard III.* Worin hier die Parodierung bestehen soll, ist schwer einzusehen. Dem armen Hippolito ist es doch bitterer Ernst. Daß das Bild am Eingang der Scene auf *Hamlet* zurückgeht, ist umsoweniger zweifelhaft, als sich noch weitere Reminiscenzen an Shakspere's große Tragödie im 1. Teil von *The Honest Whore* finden. Noch in der gleichen Scene:

(Dyce III, 9):

Hippolito. On Thursday buried, and on Monday died!
Quick haste, byrlady; sure her winding-sheet
Was laid out 'fore her body; and the worms,
That now must feast with her, were even bespoke,
And solemnly invited, like strange guests.

Matheo. Strange feeders they are indeed, my lord, and like your jester, or young courtier, will enter upon any man's trencher without bidding.

Diese Stelle ist ganz sicher durch Hamlet's melancholische Reden veranlaßt. Die 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* zeigt dies deutlich:

Hippolito betrachtet das Bild seiner Geliebten (Dyce III, 76):

. . . . . *here the worms will feed,*
As in her coffin: hence then, idle art!
. . . . . *What's here?*
[*Takes up the skull.*
Perhaps this shrew'd pate was mine enemy's:
'Las, say it were, I need not fear him now!
For all his braves, his contumelious breath,
His frowns, though dagger-pointed, all his plot[*s*],
Though ne'er so mischievous, his Italian pills,
His quarrels, and that common fence, his law,
See, see, they're all eaten out! here's not left one.

Weiter unten:

Hippolito. And must all come to this? fools, wise, all hither?
Must all heads thus at last be laid together?

Seite 77:

Hip. Death's the best painter then: they that draw shapes,
And live by wicked faces, are but God's apes:
They come but near the life, and there they stay:
This fellow draws life too: his art is fuller,
The pictures which he makes are without colour.

Ich brauche die Stelle aus Shakspere nicht hierherzusetzen; Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand ist nicht zu verkennen.

Ebenfalls in der 1. Scene des IV. Aktes von *The Honest Whore I. P.* sagt Hippolito:

(Dyce III, 79):

I was, on meditation's spotless wings,
Upon my journey thither.

"So in *Hamlet* I, 5, 29 (nicht I, 1, wie ein Druckfehler bei Dyce angibt):

Haste, let me know it: that I, with wings as swift
As meditation . . ."

— Reed.

Die *Hamlet*-Reminiscenzen, die sich in 8 weiteren Middleton'schen Stücken finden, sind ganz derselben Art. Man wird daher auch für die angeführten Stellen in *The Honest Whore I. P.* wahrscheinlich Middleton verantwortlich machen dürfen.

Die Anspielung auf Shakspere's *Othello*, die für die Datierung von Shakspere's Tragödie wichtig geworden ist, steht in der Scene, zu der auch Shakspere's *Hamlet* und *Richard III.* Pate gestanden:

The Honest Whore I. P. Akt I. Sc. 1 (Dyce III, 6):

Hippolito. O, you ha' kill'd her by your cruelty!
Duke. Admit I had, thou kill'st her now again,
And art more savage than a barbarous Moor.

Das kann auf nichts anderes anspielen, als auf Othello. Eine weitere Reminiscenz aus Shakspere's *Othello* in der 1. Scene des III. Aktes unterstützt noch diese Annahme:

(Dyce III, 56):

Candido . . . . . when I touch her lip
I shall not feel his kisses.

Reed bemerkte dazu:

"Imitated by Shakspere in *Othello*," act III. sc. 3.

I slept the next night well, was free and merry;
I found not Cassio's kisses on her lips.

Daß der Dichter der 1. Scene des III. Aktes von *The Honest Whore I. P.* hier der Nachahmer ist, und daß dieser Dichter Middleton ist, geht wohl mit Sicherheit aus einer Stelle in einem der späteren Stücke unseres Dichters hervor, wo er den Zug, um den es sich handelt, noch einmal verwendet: In der 2. Scene des IV. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt Knavesby (Dyce IV, 477):

What has his dalliance taken from thy lips? 'tis as sweet as e'er 'twas.

Middleton liebt es, einen entlehnten Zug mehrere Male zu verwenden.

Das Datum von Shakspere's *Othello* wird also wohl auf 1604 stehen bleiben.

Noch ein Shakspere'sches Drama muß für den 1. Teil von *The Honest Wh.* zitiert werden.

„Die Heirat der Liebenden durch Vermittlung des Pater erinnert ein wenig an Romeo, der aber älter sein wird.“ [1]) Verschiedene Züge im 1. Teil von *The Honest Wh.* sind aus *Romeo and Juliet* herübergenommen: Infelice trinkt, wie Juliet, einen Trank, der sie auf eine bestimmte Zeit in Starrkrampf versetzt:

The Honest Wh. I. P. Akt I. Sc. 3 (Dyce III, 17):

Duke. But, doctor Benedict, does your art speak truth?
Art sure the soporiferous stream will ebb,
And leave the crystal banks of her white body
Pure as they were at first, just at the hour?
Benedict. Just at the hour, my lord.
Duke. Uncurtain her:
[A Curtain is drawn back, and Infelice discovered lying on a couch.
Softly! — See, doctor, what a coldish heat
Spreads over all her body!

---

[1]) Rapp, *Studien über das englische Theater*, S. 8.

Ferner die Bitte des Friar Anselmo (Shakspere's Friar Laurence) um Vergebung wegen seiner Mithilfe zur Verheiratung der beiden Liebenden:

(Dyce III, 117):

Anselmo [*kneeling*].
I have a hand, dear lord, deep in this act,
For I foresaw this storm, yet willingly
Put forth to meet it. Oft have I seen a father
Washing the wounds of his dear son in tears,
A son to curse the sword that struck his father,
Both slain i'th' quarrel of your families.
Those scars are now ta'en off; and I beseech you
To seal our pardon! All was to this end,
To turn the ancient hates of your two houses
To fresh green friendship, that your loves might look
Like the spring's forehead, comfortably sweet,
And your vex'd souls in peaceful union meet.

Man vergleiche damit die Auseinandersetzung des Friar Laurence, *Romeo and Juliet* V, 3, 229.

Die Reminiscenz ist zu deutlich, um zweifelhaft zu erscheinen.

Eine Reihe von Stellen aus dem nun folgenden Drama

(6.) **'The Family of Love'** (lic. 12. Okt. 1607)

liefern den Beweis, daß Middleton auch als Komödiendichter, also in seiner eigentlichen Domäne, von gelegentlichen Vorbildern sich nicht freizumachen vermochte.

Eine Reminiscenz in der ersten Scene des Middletonschen Stückes an eine Stelle in Shakspere's *Romeo and Juliet* bildet nur die Einleitung zu einer Reihe von Entlehnungen aus dieser Tragödie:

Glister (Dyce II, 111) sagt:

Love is a cold heat, a bitter sweet, a pleasure full of pain, a huge loss, and no gain.

Vergleiche *Romeo and J.* I, 1, 182:

Romeo. Why, then, O brawling love! O loving hate!

O any thing, of nothing first create!

. . . .

Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!

Die 2. Scene des I. Aktes sodann ist in etwas unerlaubter Weise von Shakspere's großer Liebestragödie beeinflußt.

Gerardine, der Middleton'sche Romeo, belauscht in der Dämmerung seine Geliebte, die an einem Fenster der Nacht ihr Leid klagt, und drängt sich dann, wie Romeo, in ihres Herzens Rat (Dyce II, 116):

[*Maria appears above at a window.*

Ger. Peace: let's draw near the window, and listen if we may hear her.

Mar. Debarr'd of liberty! O that this flesh
Could, like swift-moving thoughts, transfer itself —
. . . . . dear Gerardine,
Despite of chance or guardian's tyranny,
I'd move within thy orb and thou in mine!

Das Vorbild für diese Scene ist die große Liebesscene II, 2 aus *Romeo and Juliet*:

Rom. He jests at scars that never felt a wound.
[*Juliet appears above at a window.*
&c.

Middleton springt nun, nach ein paar persiflierenden Redensarten der beiden Gecken Lipsalve und Gudgeon, die, für Maria allerdings unsichtbar, auf der Bühne bleiben, mit 11 Zeilen auf die 2. Scene des III. Aktes von *Romeo and Juliet* über (Dyce II, 117):

Maria. Come thou, my best companion! thou art sensible,
And canst my wrongs reiterate: thou and I
Will make some mirth in spite of tyranny.
The black-brow'd Night, drawn in her pitchy wain,
In starry-spangled pride rides now o'er heaven:
Now is the time when stealing minutes tell
The stole delight joy'd by all faithful lovers:
Now loving souls contrive both place and means

For wished pastimes: only I am pent
Within the closure of this fatal wall,
Depriv'd of all my joys.

Man vergleiche damit Juliet's glühende Verherrlichung der Nacht, *Romeo and J.* III, 2:

Juliet. Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging . . . . .
. . . .
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black
. . . .
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo . . . . .

Maria wünscht, wie Juliet, die Nacht herbei, 'the black-brow'd Night'. Nach diesem Exkurs in den III. Akt der Shakspere'schen Tragödie kehrt Middleton wieder zur 2. Scene des II. Aktes zurück: Gerardine unterbricht, wie Romeo, den Monolog seiner Geliebten (Dyce II, 117):

Ger. My dear Maria, be comforted in this:
The frame of heaven shall sooner cease to move,
Bright Phoebus' steeds leave their diurnal race,
And all that is forsake their natural being,
Ere I forget thy love.
Mar. Who's that protests so fast?

Juliet sagt an der entsprechenden Stelle II, 2, 52:

What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel?

Nach gegenseitigen Beteuerungen wird Maria dann, wie Shakspere's Juliet. von innen abgerufen (Dyce II, 118):

Maria. Desire's conceit is quick; I apprehend thee:
Be thou as loyal as I constant prove,
And time shall knit our mutual knot of love.
. . . .

I prithee, love, attempt not to ascend
My chamber-window by a ladder'd rope:
Th'entrance is too narrow, except this post,
Which may with ease, — yet this is dangerous:
I prithee, do it not. I hear some call:
Farewell!
My constant love let after-actions tell.

[*Exit above.*

Zeile 136 der Shakspere'schen Scene:

[*Nurse calls within.*

I hear some noise within: dear love, adieu!

Nicht nur die Situation, sondern auch die Stimmung dieser ganzen Scene hat Middleton seinem großen Zeitgenossen nachzubilden versucht: Das Zwiegespräch der Liebenden ist trotz der beiden persiflierenden Gecken durchaus ideal gemeint, wirkt aber in dieser seiner Umgebung nicht glücklich. Die von Shakspere erborgte Welt stößt hier mit Middleton's natürlicher Art zusammen. Der Effekt ist ein unangenehmer, weil es dem Dichter nicht gelungen ist, die beiden Welten entweder einander näher zu rücken oder in einen erquicklich wirkenden Gegensatz zueinander zu bringen. An anderer Stelle hat Middleton die ihm fremde Welt ganz einfach travestiert. Man lese die 2. Scene des III. Aktes [1]) von *The Family of Love*, wo der eine der beiden Gecken des Stückes, Lipsalve, als Gerardine verkleidet, die Middleton'sche Juliet von der Straße aus beschmachtet, während der echte Gerardine, hinter seinem Liebchen versteckt, zugegen ist. Das wirkt lustig und deshalb glücklich, es ist echter Middleton.

Die ersten zwei Worte des II. Aktes der *Family of Love* bestehen aus einem schönen, echt Shakspere'schen Bild:

(Dyce II, 128):

Purge. The grey-eyed morning braves me to my face, and calls me sluggard.

Die 3. Scene des II. Aktes von *Romeo and Juliet* beginnt:

---

[1]) Dyce II, 148: [*Maria appears above; Gerardine concealing himself behind her. &c.*

Friar Laurence. The grey-eyed morn *smiles on the frowning night.*

Bei Shakspere wird das Naturbild weiter ausgemalt; Purge fährt fort:

'tis time for tradesmen to be in their shops.

Also nur das einzelne Bild hat Middleton herübergenommen; 'the grey-eyed morn'.[1]) Es findet sich bei Shakspere nur dieses eine Mal. So schöne Blumen sind selten.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes ist das Liebesverhältnis Maria-Gerardine von *Romeo and Juliet* beeinflußt. Das feste Vertrauen der beiden Liebenden aufeinander, ihre „unendliche" Liebe [2]) sucht Middleton womöglich noch glühender zu schildern, als Shakspere. Er überschreitet infolgedessen das Maß echter Empfindung, so daß seine Sprache zuweilen phrasenhaft klingt: es ist die einseitige Übertreibung eines entlehnten Zuges, in die Middleton gelegentlich verfiel.

Man höre (Letzte Scene des III. Aktes, Dyce II, 162):

Gerardine. The elements shall lose their ancient force,
Water and earth suppress the fire and air,
Nature in all use a preposterous course,
Each kind forget his likeness to repair,
Before I'll falsify my faith to thee.
Maria. The humorous bodies' elemental kind
Shall sooner lose th'innated heat of love,
The soul in nature's bounds shall be confin'd,
Heaven's course shall retrograde and leave to move,
Ere I surcease to cherish mutual fire,
With thoughts refin'd in flames of true desire.

---

[1]) Es ist dies ja nicht das einzige Bild, das Middleton aus *Romeo and Juliet* im Gedächtnis geblieben; siehe oben ('the black-browed Night'), und in der 1. Scene von *Blurt, Master-Constable*: 'the jewel that hangs upon the brow of heaven' &c (Dyce I, 230).

[2]) *Romeo and J.* II, 2, 133:

Jul. My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep: the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

The Family of Love V, 2 (Dyce II, 191):

Gerardine. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die Scene schließt (Dyce II, 163):

Ger. These words are odours on the sacred shrine
Of love's best deity: the marriage-god
Longs to perform those ceremonious rites
Which terminate our hopes . . . . .
. . . .
Till then, farewell.
Mar. You'll come upon your cue?
Ger. Doubt not of that.
Mar. Then twenty times adieu.
[*Exeunt.*

In der 2. Scene des II. Aktes von *Romeo and J.*, die ja auch in der 2. Sc. des I. Aktes von *The Family of Love* deutliche Spuren hinterlassen hat, heißt es:

(Zeile 143):

Juliet. If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word to-morrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform the rite;
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee, my lord, throughout the world.
. . . .
To-morrow will I send.
Romeo. So thrive my soul!
Jul. A thousand times good night!
[*Exit above.*

In der 2. Scene des V. Aktes von *The Family of Love* versucht Middleton den Ton von Shakspere's großer Liebestragödie noch einmal anzuschlagen (Dyce II, 191):

Gerardine. . . . . . — Maria?
How like to Cynthia, in her silver orb,
She seems to me, attended by love's lamp,
Whose mutual influence and soul's sympathy
Do shew heaven's model in mortality.
Mar. Gerardine?
Aurora, now the blushing sun approaches,
Dart[s] not more comfort to this universe
Than thou to me: most acceptably come!

The art of number cannot count the hours
Thou hast been absent.
Ger. Infinity of love
Holds no proportion with arithmetic.

Die 2. Sc. des II. Aktes von *Romeo and J.* vorzüglich ist es, die hier wiederum nachklingt:

Aurora, now the blushing sun approaches [1]),
Dart[*s*] *not more comfort to this universe*
Than thou to me,

sagt Middleton's Maria.

Vergleiche dazu *Romeo and J.* II, 2:

Romeo. But soft! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she.

Aurora und der Mond sind nicht identisch, gewiß; der Vergleichungspunkt des Bildes jedoch ist das Aufgehen der Sonne, vor der alles Übrige verblaßt, das Erscheinen eines Ersehnten. Das, das Wesentliche also, ist es, was Middleton entlehnt hat.

Die Charaktere der beiden Liebenden sind bei Middleton, dem Ton des Stückes entsprechend, verschoben. Der Liebhaber (Gerardine) hat neben seiner Rolle als treuer Liebender noch die einer umsichtigen und listigen Komödienperson; der Charakter der Maria ist dem von Shakspere's Juliet deutlicher nachgebildet, wenn auch das Heldenhafte der Shakspere'schen Figur fehlt. Gleich zu Beginn, in der 1. Sc. des I. Aktes, spricht Maria ihr Credo aus, dem sie durchs ganze Stück treu bleibt (Dyce II, 111):

Mar. Words cannot force what destiny hath seal'd.
Who can resist the influence of his stars,
Or give a reason why 'a loves or hates,

---

[1]) Die alte Ausgabe hat *sons aproache.* Wahrscheinlich ist die ganze Zeile verdorben und das epitheton *blushing* bezieht sich auf Aurora. — S. die Anmerkung von Dyce II, 191.

Since our affections are not rul'd by will,
But will by our affections? 'Tis blasphemy
'Gainst love's most sacred deity, to ask
Why we do love, since 'tis his only power
That sways all our affections: all things which be,
Beasts, birds, men, gods, pay him their fealty.

Rechnet man zu all den oben angeführten Stellen noch die *Romeo*-Reminiscenzen in *Blurt, Master-Constable, A Chaste Maid in Cheapside* und *A Mad World, My Masters,* so kann man wohl sagen, daß Middleton diese Shakspere'sche Tragödie recht ausgiebig geplündert hat.

Für seine *Family of Love* hat Middleton ferner noch einen originellen Zug aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* verwendet:

Akt III, Sc. 5 sagt Mistress Purge:

. . . . . *as if I knew you not then as well as the child knows his own father!*

"Imitated from Falstaff's *I knew ye as well as that made ye. Henry IV. Part. I. II, 4, 295*" — Dyce (II, 203).

Bullen[1]) setzte hier ein Fragezeichen. Man braucht jedoch nur ein paar Zeilen weiterzulesen, um deutlich zu sehen, daß Middleton hier entlehnt hat.

Mistress Purge fährt fort (Dyce II, 203):

Now, as true as I live, master doctor, I had a secret operation and I knew him then to be my husband e'en by very instinct.

Falstaff:

Why, thou knowest I am as valiant as Hercules: but beware instinct; the lion will not touch the true prince. Instinct is a great matter: I was now a coward on instinct.

Middleton hat den 'instinct' Falstaff's später noch 2 Mal benützt:

S. *The Old Law* (Dyce I, 27):

Second Courtier. 'Twill come to 'em by instinct, man.

Und in *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 432):

Lady Cressingham. How? why, my father was a lawyer,

---

[1]) Bullen, *Middleton*, III, 113.

and died in the commission; and may not I, by a natural instinct, have a reaching that way?

Endlich möge noch eine Stelle Erwähnung finden, in der Dyce eine Reminiscenz an einen Passus in Shakspere's *Love's Labour's Lost* zu sehen glaubte.

In der 3. Sc. des I. Aktes von *The Fam. of Love* heißt es (Dyce II, 124):

Glister. And from what good exercise come you three?

Gerardine. From a play, where we saw most excellent Sampson [1]) *excel the whole world in gate-carrying.*

Dryfat. Was it performed by the youths?

Lipsalve. By youths? Why, I tell thee we saw Sampson, and I hope 'tis not for youths to play Sampson. Believe it, we saw Sampson bear the towngates on his neck from the lower to the upper stage, with that life and admirable accord, that it shall never be equalled, unless the whole new livery of porters set [*to*] *their shoulders.*

Cf. *Love's Labour's Lost* I, 2, 73:

— *Sampson, master: he was a man of good carriage, great carriage: for he carried the town-gates on his back, like a porter.*

Shakspere wie Middleton, der sich an die Stelle in *Love's L. L.* erinnert haben mag, spielen hier wohl auf eine damals bekannte Stelle (in dem verloren gegangenen *Sampson?*) an. Wenn Shakspere auf den *Sampson* von 1602 anspielt, müßte dieser schon 10 Jahre früher [2]) existiert haben; doch steht auch nicht fest, daß Middleton gerade auf dieses Stück Bezug nimmt.

Der *Family of Love* zeitlich am nächsten steht die im Febr. 1608 licensierte Komödie:

(7.) 'Your Five Gallants'.

Im II. und III. Akte dieses Stückes klingen, trotz der sonst durchaus selbständigen Milieu-Schilderung, Töne aus

---

[1]) Von Henslowe erfahren wir, daß ein Stück '*Sampson*, by Samuel Rowley and Edw. Jubye', im Juli 1602 aufgeführt wurde: s. Malone's *Shakespeare* (by Boswell), III, 327. Auf dieses Drama spielt Middleton vielleicht an.

[2]) Samuel Rowley scheint indes erst 1598/99 aufzutauchen.

den beiden Teilen von Shakspere's *Henry IV.* nach. Die Scenen, in denen Falstaff und Genossen ihr Wesen treiben, mußten auf ein Talent wie Middleton nachhaltigen Eindruck machen.

In der 2. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* lauert Pursenet, der pocket-gallant, vermummt seinem Genossen Tailby, dem whore-gallant, auf, um ihn auszurauben (Dyce II, 264):

Combe Park.

Enter Pursenet with a scarf over his face, and Boy.

Pur. *Boy.*

Boy. *Sir?*

Pur. *Walk my horse behind yon thicket; give a word if you descry.*

Boy. *I have all perfect, sir.* [*Exit.*

Pur. *So; he cannot be long.* &c.

Weiter unten (p. 265):

Enter Tailby.

Pur. *Stand!*

Tail. *Ha!*

Pur. *Deliver your purse, sir.* &c.

Nach einigem Hin- und Herreden bekommt Pursenet die Wertsachen, die Tailby bei sich trägt. In derselben Scene kommt dem Pursenet dann Fitsgrave in die Quere, der gentleman, der die five gallants am Schluß des Stückes entlarvt (Dyce II, 268):

Reenter Boy.

Boy. *Master, hist, Master!*

Pur. *How now, boy?*

Boy. *I have descried a prize.*

Pur. *Another, lad?*

Boy. *The gull, the scholar.*

. . . .

Enter Fitsgrave.

Pur. *Stand!*

Fit. *You lie; I came forth to go.*

Pur. *Deliver your purse.*

Fit. *'Tis better in my pocket.*

Pur. *How now? at disputations, signior fool?*

Fit. *I've so much logic to confute a knave, a thief, a rogue!*

[*Attacks and strikes Pursenet down.*

In der 5. Sc. des III. Aktes kommen die beiden gallants dann unter dem Schutz der Gesellschaft wieder mit Fitsgrave zusammen und erzählen einander, in multiplizierter Form, ihr Abenteuer (Dyce II, 274):

Tailby. *Troth, I'm sorry for't: pray, how came it, sir?*

Pursenet. *Faith, by a paltry fray, in Coleman Street.*

Fitsgrave. *Combe Park he would say.*

[*Aside.*

Pur. *No less than three at once, sir,*
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.

Fit. *And amongst those three only one hurt you, sir?*

Pur. *Ex for ex.*[1])

Tail. *Troth, and I'll tell you what luck I had too, since I parted from you last.*

Pur. *What, I pray?*

Tail. *The day you offered to ride with me, I wish now I'd had your company: 'sfoot, I was set upon in Combe Park by three too.*

Pur. *Bah!*

Tail. *Robbed, by this light, of as much gold and jewels as I valued at forty pound.*

Das Vorbild zu dieser Raubgeschichte sind nun die bekannten Scenen II, 2 und II, 4 im 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.* Das Thema ist bei Middleton allerdings sehr stark variiert; der Gang der Intrigue ist eben ein ganz anderer: hier raubt ein gallant den anderen aus, wird aber dann von dem ehrlichen Fitsgrave, den er auch anfällt, niedergeschlagen. Bei Shakspere sind es fremde Kaufleute, die Falstaff mit seinen drei Genossen ausplündert; Prince Hal und Poins jagen dann diesen ihre Beute wieder ab. Trotzdem liegt ohne Frage eine Reminiscenz vor: das Pferd des Räubers, das hier

---

[1]) Ex for ex] Can this expression mean 'ecce, for example?' — Dyce II, 274.

wie dort in der Nähe versteckt wird, der Raub selber, und dann hauptsächlich der übertreibende Bericht der jeweiligen Dupierten.

No less than three at once, sir,
Made a triangle with their swords and daggers,
And all opposing me.[1])

Falstaff (1 Henry IV. II, 4, 180):

A hundred upon poor four of us.

An anderer Stelle ist der Eindruck, daß der Bramarbas-Ton Falstaff's eingewirkt habe, schwer von der Hand zu weisen: In der 3. Sc. des II. Aktes (Dyce II, 250):

Vintner. Master Goldstone —

Gol. How now, you conjuring rascal?

Vin. Bless your good worship: you're in humours, methinks.

Gol. Humours? say that again.

Vin. I said no such word, sir. — Would I had my beakers out on's fingers!

Gol. What's thy name, vintner?

Vin. Jack, and please your worship.

Gol. Turn knight, like thy companions, scoundrel, live upon usury, wear thy gilt spurs at thy girdle for fear of slubbering.

Noch je eine Reminiscenz aus dem 2. Teil von *Henry IV.* und aus *Henry V.* schließen sich an:

In der 8. Sc. des IV. Aktes sagt der whore-gallant Tailby (Dyce II, 300):

What an age do we breathe in! who that saw him now would think he were maintained by purses? so, who that meets me would think I were maintained by wenches? As far as I can see, 'tis all one case, and holds both in one court; we are both maintained by the common roadway!

"A double entendre is intended. 'Road-whore'" sagt Bullen III, 220 seines 'Middleton'. Cf. *2 Henry IV. II, 2, 182:*

Prince . . . . . This Doll Tearsheet should be some road.

Poins. I warrant you, as common as the way between Saint Alban's and London.

[1]) Siehe oben.

Die Entlehnung aus Shakspere's *Henry V.* betrifft einen Ausdruck der Mistress Quickly bei der Erzählung von Falstaff's Sterben (*Henry V.* II, 3, 11):

A' made a finer end and went away an it had been any christom child.

In der 5. Sc. des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Pursenet, der pocket-gallant, von dem Vater seines Burschen, der sich eben als Taschendieb versuchte und dabei ertappt wurde (Dyce II, 276):

. . . . . *a fine old man to his father; it would kill his heart, i' faith; he'd away like a chrisom.*

Der Ausdruck kommt in dieser Kombination (he went away like . . . . .) nur noch in Shakspere's *Henry V.* vor, und man braucht umsoweniger daran zu zweifeln, daß Middleton hier entlehnt hat, als ja noch andere Reminiscenzen an Shakspere's großen Historiencyklus in *Your Five Gallants* vorkommen. In *The Family of Love*, dem zeitlich unmittelbar vorhergehenden Stück, spuckt auch schon, wenngleich nur vorübergehend, der Geist Falstaff's.[1])

Ebenfalls in der 5. Scene des III. Aktes von *Your Five Gallants* sagt Goldstone, der cheating-gallant, im Eintreten zu Pursenet, dem pocket-gallant:

Gol. Yea, at your book so hard?

Dazu bemerkt Dyce (II, 274):

"Perhaps it is hardly worth noticing, that, in the *Third Part of Henry VI.* act V. sc. 6, Gloster says to Henry,

Good day, my lord: what, at your book so hard?

Hier handelt es sich um eine mehr oder minder sprichwörtliche Redensart: von Entlehnung wird man hier vielleicht nicht sprechen können.[2])

Eine, wenn auch ganz abrupte Reminiscenz an eine Shakspere'sche Stelle repräsentiert dann noch der Schluß der

---

[1]) Siehe oben und Dyce, II, 203.

[2]) Der Ausdruck kommt mit einer leichten Variation noch einmal in *Your Five Gallants* vor: In der 1. Sc. des I. Aktes sagt Primero, der bawd-gallant, im Eintreten zu Frippery, dem broker-gallant (Dyce II, 219): *What, so hard at your prayers?*

5. Sc. des III. Aktes von *Your Five G.*, welcher der 3. Scene des IV. Aktes von Shakspere's *Taming of the Shrew* entnommen ist:

Petruchio jagt den Schneider, der die bestellten Kleider für Kate bringt, unter allerlei Vorwänden und weidlichem Schimpfen aus dem Haus, so daß Kate nichts bekommt. Dasselbe tut Goldstone in der erwähnten Scene (Dyce II, 278)

Goldstone [zum Schneider]:

How, you rogue, costly? out a' th' house, you slipshod, sham-legged, brown-thread-penny-skeined rascal!

Second Courtesan. Nay, my sweet love —

[*Exit Tailor.*

Petruchio [zum Schneider] IV, 3, 110:

Thou flea, thou nit, thou winter-cricket thou!
Braved in mine own house with a skein of thread?
Away thou rag . . . . .

Für die Ähnlichkeit in der letzten Scene von *Your Five Gallants* mit dem Schluß von Shakspere's *Measure for M.* siehe die Besprechung von *Michaelmas Term.*

Analog der Art, wie in den drei ersten Middleton'schen Stücken Shakspere's *Measure for Measure* mithalf, gehen die Falstaff-Reminiscenzen, die schon in der *Family of Love* und *Your Five Gallants* auftauchten, auch noch auf das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke über:

Etwa die ersten 30 Zeilen von:

(8.) **'A Mad World, My Masters'** (lic. 4. Okt. 1608)

verdanken ihren Bramarbas-Ton dem Vorgang von Shakspere's Falstaff und Genossen. Sie lauten (Dyce II, 331):

Mawworm. Captain, regent, principal!

Hoboy. What shall I call thee? the noble spark of bounty! the life-blood of society!

Follywit. Call me your forecast, you whoresons! when you come drunk out of a tavern, 'tis I must cast your plots into form still; 'tis I must manage the prank, or I'll not give a louse for the proceeding: I must let fly my civil fortunes, turn wild-brain, lay my wits upo' th' tenters, you rascals, to maintain a company of villains, whom I love in my very soul and conscience!

Maw. Aha, our little forecast!

Und nun eine wörtliche Reminiscenz [1]):

Fol. Hang you, you have bewitched me among you! I was well given till I fell to be wicked! my grandsire had hope of me: I went all in black; swore but a' Sundays; never came home drunk but upon fasting-nights to cleanse my stomach. 'Slid, now I'm quite altered! blown into light colours; let out oaths by th' minute; sit up late till it be early: drink drunk till I am sober; sink down dead in a tavern, and rise in a tobacco-shop: here's a transformation! I was wont yet to pity the simple, and leave 'em some money: 'slid, now I gull 'em without conscience! I go without order, swear without number, gull without mercy, and drink without measure.

Falstaff (*1 Henry IV.* A. III. Sc. 3):

I was as virtuously given as a gentleman need to be; virtuous enough: swore little; diced not above seven times a-week; went to a bawdy-house not above once in a quarter — of an hour; paid money that I borrowed, three or four times; lived well, and in good compass: and now I live out of all order, out of all compass.

Bemerkenswert ist, daß die Stelle in *A Mad World, My Masters* ungefähr auf das Doppelte angewachsen ist: Middleton führt die aus Shakspere entlehnten Züge meist breiter aus, schwächt ihre Wirkung dadurch freilich oft ab.

Eine abrupte Reminiscenz aus Shakspere's *Romeo* findet sich in der 1. Scene des III. Aktes von *A Mad World, M. M.*, wo Harebrain sagt (Dyce II, 365):

O, sickness has no mercy, sir!
It neither pities lady's lip nor eye;
It crops the rose out of the virgin's cheek,
And so deflowers her that was ne'er deflower'd.

"The same play upon words we find in *Romeo and Juliet* A. IV. Sc. 5:

— See, there she lies,
Flower as she was, deflowered by him.
Death is my son-in-law." — Reed.

Ferner findet sich ein freies Zitat aus *Hamlet* in der 1. Scene des IV. Aktes (Dyce II, 386):

---

[1]) S. Reed's Note, bei Dyce II, 331.

Penitent Brothel, wie ihm der Teufel in weiblicher Gestalt erscheint:

Shield me, you ministers of faith and grace!

"See Hamlet:

Angels and ministers of grace defend us!

A. I. Sc. 4." — Steevens.

Ebenfalls in der 1. Sc. des IV. Aktes von *A Mad World, M. M.* läßt Penitent Brothel, von seinem zügellosen Leben angeekelt, sich folgendermaßen gegen die Frauen aus:

Dyce II, 385:

To doat on weakness, slime, corruption, woman!
What is she, took asunder from her clothes?
Being ready, she consists of hundred pieces,
Much like your German clock, and near ally'd;
Both are so nice, they cannot go for pride:
Beside a greater fault, but too well known,
They'll strike to ten, when they should stop at one.

Die Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden aus Shakspere's *Love's Labour's Lost* (III, 1, 191):

Biron. What, I! I love! I sue, I seek a wife!
A woman, that is like a German clock,
Still a-repairing, ever out of frame,
And never going aright, being a watch,
But being watch'd that it may still go right!

Die Vergleichung der Frauen mit den komplizierten aus Deutschland importierten Uhren findet sich auch sonst in der elisabethanischen Literatur:

Bullen [1]) zitiert außer der Stelle in *Love's Labour's Lost* noch eine solche aus Ben Jonson's *Epicoene.* [2])

Die Ähnlichkeit der Middleton'schen Stelle mit der in *Love's L. L.* besteht jedoch nicht nur in der Kongruenz der Bilder: Die Art, wie das Ganze gesagt ist (die Form des Ausrufs in beiden Stellen), läßt einen Zusammenhang vermuten, den, in Anbetracht des viel früheren Datums von Shakspere's *Love's Labour's Lost,* Middleton's Gedächtnis her-

---

[1]) Bullen, *Middleton,* III, 317.
[2]) Gifford, *Ben Jonson,* III, 432.

stellt. Middleton kennt ja dieses Shakspere'sche Stück schon ziemlich lange: siehe die Reminiscenzen an *Love's L. L.* im *Blurt, Master-Constable* (1602).

Ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Meinungen über den Anteil an Kompagniearbeiten auseinandergehen können, bietet das nächstfolgende der Middleton'schen Stücke:

(9.) ‘The Roaring Girl’ (1611 gedruckt),

für das Thomas Dekker Middleton's Mitarbeiter war.

Ward (II, 519 seiner *Engl. Dram. Lit.*) weist den Hauptanteil an der Produktion dieses Stückes Dekker zu. Fleay (I, 132 seines *Chronicle*) gibt, als bloße Meinungsäußerung: "Middleton wrote, I think, II. 2, IV. 1, V. 2." Im Gegensatz dazu verteilt Bullen (I, XXXVI seines ‘Middleton’) das Stück nach inneren Gründen folgendermaßen: Der ganze I. Akt: Dekker; II, 1: Middleton; II, 2: Dekker; III: mainly by Middleton; IV: unsicher, wahrscheinlich von Middleton, die 2. Sc. sicher; V: Dekker. Dyce (I, LVI): "Of *The Roaring Girl* I believe that Middleton wrote by far the greater portion."

Swinburne (*The Nineteenth Century* XIX, 143): "The style of *The Roaring Girl* is full of Dekker's peculiar mannerisms: slipshod and straggling metre, incongruous touches or flashes of fanciful or lyrical expression, reckless and awkward inversions, irrational and irrepressible outbreaks of irregular and fitful rhyme."

Rudolf Fischer (S. 127 der *Festschrift*) behandelt das Stück als ganz Middleton gehörig.

Die zwei Reminiscenzen an Shakspere, die sich in dem Stücke finden, gehören wahrscheinlich Dekker zu:

Am Schluß der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Moll (Dyce II, 514):

He that can take me for a male musician,
I can't choose but make him my instrument,
And play upon him.

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 387:

Hamlet. . . . . 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

Im 2. Teil von *The Honest Whore* (lic. 29. April 1608), den Dekker streitig zu machen nicht der geringste Grund vorliegt, kehrt diese Reminiscenz noch einmal wieder (Dyce III, 159):

Bellafront . . . . .
Thou'rt a fit instrument for him.
Orlando. Zounds, I hope he will not play upon me.

Die zweite Shakspere-Reminiscenz in *The Roaring Girl* betrifft, wie im ersten Fall, einen Zug aus dem *Hamlet*, der, wie oben, im 2. Teil von *The Honest Whore* wiederkehrt:

Im der 2. Sc. des III. Aktes von *The Roaring Girl* heißt es (Dyce II, 490):

Since last I saw him, twelve months three times told
The moon hath drawn through her light silver bow.

Dyce bemerkt dazu: "Perhaps this scene is by Dekker: in his *Whore of Babylon*, 1607, we find

Fiue summers haue scarce drawn their glimmering nights
Through the Moons siluer bowe."

Im 2. Teil von *The Honest Whore* heißt es (Dyce III, 223):

The moon hath through her bow scarce drawn to th' head.
Like to twelve silver arrows, all the months.

Diese drei Stellen gehen ihrerseits auf Shakspere's *Hamlet* zurück. Das Schauspiel im Schauspiel, III, 2, 165 der Shakspere'schen Tragödie, beginnt mit den Worten:

P. King. Full thirty times hath Phoebus' cart gone round
Neptune's salt wash and Tellus' orbed ground,
And thirty dozen moons with borrow'd sheen
About the world have times twelve thirties been.

Die 2. Scene des III. und die 1. Scene des IV. Aktes von *The Roaring Girl* sind also wahrscheinlich von Dekker. Den I. Akt, die Hälfte des II. und den ganzen V. Akt hält Bullen für Dekker's Eigentum: Die Ansicht Ward's und Swinburne's, daß das Stück in der Hauptsache von Dekker sei, kommt dem wirklichen Sachverhalt also vielleicht am

nächsten. Ob die Erwähnung von 'Mistress Mall's picture' in Shakspere's *Twelfth Night* I, 3 auf Mary Frith, the 'Roaring Girl', geht, muß als unsicher gelten. Bullen (IV, 5 seines 'Middleton') schreibt: "Mary Frith was too young to have come into notoriety when *Twelfth Night* was written; but the allusion may have been introduced at a later date. In his Shakespeare *Glossary* Dyce suggests — "After all, can it be that 'Mistress Mall's picture' means merely a 'lady's picture'? So we still say 'Master Tom', or 'Master Jack', to designate no particular individual, but of young gentlemen generally".

Von jetzt ab werden die äußeren Kriterien für die Datierung der Middleton'schen Stücke immer spärlicher. Ich folge, wie bisher, der chronologischen Ordnung, die Rudolf Fischer nach inneren Gründen aufgestellt hat.

Danach würde zunächst folgen:

(10.) **'A Chaste Maid in Cheapside'** (1630 gedruckt).

Ein paar Züge aus *Romeo and Juliet*, der Shakspere'schen Tragödie, die Middleton in seinem *Blurt, Master-Constable* und in *The Family of Love* so ausgiebig verwertet hat, finden sich in dem Stück:

In der 1. Sc. des III. Aktes soll das liebende Paar, das im Mittelpunkt der Haupthandlung steht, heimlich in aller Eile getraut werden (Dyce IV, 42):

Touchwood jun. The ring, and all things perfect: she'll steal hither.
Parson. She shall be welcome, sir; I'll not be long
A clapping you together.
Touch. jun. O, here she's come, sir!
Enter Moll and Touchwood senior.
Touch. sen. Quick, make haste, sirs!
Moll. You must despatch with all the speed you can.
For I shall be miss'd straight; I made hard shift
For this small time I have.
Parson. Then I'll not linger.

Die Zeremonie wird hier dann von Moll's Vater und dem ihr aufgedrungenen Bräutigam unterbrochen.

Ich zweifle umsoweniger, daß Middleton hier die Scene II, 6 von Shakspere's *Romeo* vorschwebte, als er sie schon im *Blurt, Master-Constable* verwertet hatte.[1]) Leichte Anklänge an Shakspere's *Romeo* finden sich dann noch in den letzten Scenen der beiden letzten Akte von *A Chaste Maid in Ch.* (Dyce IV, 78):

Yellowhammer, der Vater der Middleton'schen Juliet:

— to-morrow morn,
As early as sunrise, we'll have you join'd.
Moll. O, bring me death to-night, love-pitying fates;
Let me not see to-morrow up on the world.

Desgleichen zu Anfang der letzten Scene des letzten Aktes, da der Leichenzug der beiden Liebenden (die beide lebend in ihren Särgen liegen) die Bühne betritt (Dyce IV, 93):

Touchwood sen. Never could death boast of a richer prize
From the first parent; let the world bring forth
A pair of truer hearts.

Middleton hatte die letzte Scene von Shakspere's *Romeo* im Gedächtnis, als er diese Worte schrieb. Seine detaillierte Kenntnis der großen Liebestragödie läßt darüber kaum einen Zweifel.

In der erst 1662 gedruckten Komödie:

(11.) 'Any Thing for a Quiet Life'

finden sich ein paar, nicht schwerwiegende, aber für Middleton charakteristische Anklänge an den *Lear* und eine abrupte Reminiscenz aus dem 1. Teil von Shakspere's *Henry IV.*:

In der 1. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* sagt ein Vater von seinem, wie er glaubt, verstorbenen Sohne (Dyce IV, 485/486):

Franklin sen. He was my nearest
And dearest enemy.

Vergleiche *1 Henry IV.* III, 2, 122:

---

[1]) S. Dyce I, 274 und die Besprechung von *Blurt, M.-C.* in vorliegender Arbeit.

King. Why, Harry, do I tell thee of my foes,
Which art my near'st and dearest enemy?

Der Ausdruck 'dearest enemy' findet sich auch anderswo: Nares[1]) zitiert eine Stelle aus Beaumont and Fletcher's *Maid in the Mill*:

You meet your dearest enemy in love,
With all his hate about him.

Bullen[2]) gibt die Stelle aus *Hamlet* I, 2, 182:

Would I had met my dearest foe in heaven.

Middleton hat den Ausdruck jedoch zweifellos aus *1 Henry IV*. Dort wie hier spricht ein betrübter Vater von seinem, wie er glaubt, mißratenen Sohn. Außerdem deckt sich die Phrase bei Middleton wörtlich mit der in *1 Henry IV*.

Die Anklänge an Shakspere's *Lear* stehen in der 2. Sc. des V. Aktes von *Any Thing for a Quiet Life* (Dyce IV, 491):

Sir Francis Cressingham. Why, I become my wife's pensioner; am confined to a hundred mark a-year, t'one suit, and one man to attend me.

Saunder. And is not that enough for a private gentleman?

Vergleiche *Lear* II, 4.

Ferner (Dyce IV, 493):

George Cressingham zu seiner Stiefmutter:

What a dream have you made of my father!

. . . .

Lady Cress. You do not come to quarrel?

G. Cress. No, certain, but to persuade you to a thing . . . . — to use my father kindly.

L. Cress. Why, does he complain to you, sir?

G. Cress. Complain? why should a king complain for any thing, but for his sins to heaven?

Lady Cressingham vertritt hier die Stelle Regan's und Goneril's. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stellen im *Lear* ist freilich ziemlich gering; es ist der Gatte der Lady Cressingham, von dem die Rede ist; bei Lear ist ja der Undank der Töchter gegen ihren Vater die Grundlage. Dennoch

---

[1]) Nares, *Glossary*.

[2]) Bullen V, 321.

ist eine Abhängigkeit zu spüren: einzelne, aus ihrem Milieu herausgerissene Züge, also doch schließlich einen Inhalt, hat Middleton auch hier entlehnt. Man vergleiche die ebenso charakteristischen Reminiscenzen aus dem *Lear* in der 1. Scene des *Mayor of Queenborough.*

Für das Drama:

(12.) **'A Fair Quarrel'** (1617 gedruckt)

war William Rowley Middleton's joint author.

Das Verhältnis Captain Ager's zu seiner Mutter erinnert stellenweise recht deutlich an das Hamlet's zur Königin. Hamlet's lähmende Schwermut, seine Trauer um den Fall seiner Mutter gingen Middleton durch den Kopf, als er den Monolog Captain Ager's in der 1. Scene des II. Aktes schrieb. Auch ein paar wörtliche Reminiscenzen an *Hamlet* haben sich in diese Scene eingeschlichen. Ich will den ganzen Monolog hierhersetzen (Dyce III, 466):

Enter Captain Ager.

Cap. Ager. The son of a whore?
There is not such another murdering-piece [1])
In all the stock of calumny; it kills
At one report two reputations,
A mother's and a son's. If it were possible
That souls could fight after the bodies fell,
This were a quarrel for 'em; he should be one, indeed,
That never heard of heaven's joys or hell's torments,
To fight this out: I am too full of conscience,
Knowledge, and patience, to give justice to't;
So careful of my eternity, which consists
Of upright actions, that unless I knew
It were a truth I stood for, any coward
Might make my breast his foot-pace: and who lives
That can assure the truth of his conception,
More than a mother's carriage makes it hopeful?

---

[1]) *murdering-piece*] "Shakespeare uses the word, *Hamlet* IV, 5." — Dyce. Der Ausdruck kommt bei Shakspere nur dieses eine Mal vor.

And is't not miserable valour then,
That man should hazard all upon things doubtful?
O, there's the cruelty of my foe's advantage!
Could but my soul resolve my cause were just,
Earth's mountain nor sea's surge should hide him from me!
E'en to hell's threshold would I follow him,
And see the slanderer in before I left him!
But as it is, it fears me; and I never
Appear'd too conscionably just till now.
My good opinion of her life and virtues
Bids me go on, and fain would I be rul'd by't;
But when my judgment tells me she's but woman.
Whose frailty[1]*) let in death to all mankind,*
My valour shrinks at that. Certain she's good:
There only wants but my assurance in't,
And all things then were perfect: how I thirst for't!
Here comes the only she that could resolve —
But 'tis too vild a question to demand indeed.
Enter Lady Ager.
Lady Ager. Son, I've a suit to you.
Cap. Ager. That may do well. — [*Aside.*
To me, good madam? you're most sure to speed in't.
Be't i'my power to grant it.
Lady Ager. 'Tis my love
Makes the request, that you would never part
From England more.
Cap. Ager. With all my heart 'tis granted! —

Das Vorbild zu dieser Stelle findet sich in derselben Scene, in der Hamlet sein berühmtes Wort von der 'woman's frailty' spricht. *Hamlet* I, 2, 118:

Queen. Let not thy mother lose her prayers, Hamlet:
I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg.
Ham. I shall in all my best obey you, madam.

Die Scene II, 1 von *A Fair Quarrel* gehört ohne Zweifel Middleton zu: Fleay, Bullen, und die eingehende Untersuchung von Miss Wiggin sind hier éiner Meinung; von Rowley ist

[1]) S. *Hamlet* I, 2: — *Frailty, thy name is woman!* —

höchstwahrscheinlich nur das under-plot. Wenn aber ein Zweifel über die Autorschaft dieser Scene bestände, so müßte ihn diese Reminiscenz aus *Hamlet* vollends beseitigen: In neun verschiedenen Middleton'schen Stücken finden sich Reminiscenzen an Shakspere's *Hamlet*. Auch ist diese letzterwähnte Reminiscenz charakteristisch für die Art, wie Middleton aus Shakspere entlehnt. Die Pointe, der Inhalt ist es, was er herübernimmt: das Rührende in der Bitte der Mutter, der trauernde Ernst in der Antwort des Sohnes — unverwischt hat Middleton das in seinen Dialog herübergleiten lassen; auf den Wortlaut kommt es ja nicht an.

Die Stelle in Akt III Sc. 2 (Dyce III, 499):

Jane. This for thy love! [*Spits at him.*

hat ihr Vorbild in der berühmten Scene I, 2 von Shakspere's *Richard III.*

Zeile 144:

Anne. Where is he?
Gloucester. Here. [*She spitteth at him.*]
Why dost thou spit at me?

Jane und Lady Anne wird ein Liebesantrag gemacht, der sie empört.

Die Scene in *A Fair Quarrel* hat höchstwahrscheinlich Rowley zum Verfasser: sie bildet einen Teil des under-plot's, das Miss Wiggin überzeugend als diesem angehörig erweist (S. 36 ihrer *Inquiry*): "Again, in III, 2, we find Jane spitting at the Physician, a curious incident paralleled in *All's Lost by Lust* (II, 1) and *A Match at Midnight* (III, 2); and the freedom of the girl's invectives,

O you're a foul dissembling hypocrite!
Out, outside of a man; thou cinnamon tree.
Poison thyself, thou foul empoisoner!

reminds us strongly of Jacinta's in *All's Lost by Lust*. Middleton's women, even the fiercest of them, are more moderate in speech."

Man wird diese Reminiscenz also mit größerer Wahrscheinlichkeit Rowley zuschreiben.

Das Drama:

(13.) 'The Old Law',

in einer sehr stark verdorbenen Quarto von 1656 überliefert, trägt auf seinem Titelblatt die Namen Massinger, Middleton und Rowley.

Das Eigentum der drei Autoren an diesem Stück zu fixieren, scheint schwer möglich zu sein. Miss Wiggin [1]) hat darauf verzichtet, die Frage eingehend zu behandeln. Im allgemeinen stimmen die Forscher [2]) darin überein, daß die ursprüngliche Fassung des Stückes wahrscheinlich in das Jahr 1599 [3]) falle, daß Massinger hier noch nicht mitarbeitete (er wäre ja erst 15 Jahre alt gewesen), sondern das Stück bei der Wiederaufnahme im Salisbury Court Theatre lediglich revidierte, desgleichen, daß das Ernste im Stück Middleton's, das Drollige (hauptsächlich die Figur des Clown Gnotho) Rowley's Eigentum sei.

Rudolf Fischer stellt das Drama *The Old Law* nach inneren Kriterien hinter *A Fair Quarrel* (1617 gedruckt), und nimmt dann als nächstfolgendes Stück die umstrittene Tragikomödie *The Witch.* Sehr gut zu dieser Datierung stimmt nun die Tatsache, daß in *The Old Law* mehrere Male, an 4 verschiedenen Stellen, von Hexen gesprochen wird. Die Annahme, daß das Stück kurz vor oder kurz nach *The Witch* entstanden sei, wird dadurch sehr plausibel:

In der 1. Sc. des III. Aktes hält der Clown Gnotho seinem Weibe Agatha einen Vortrag über die Nichtsnutzigkeit der Frauen (Dyce I, 56):

Gnotho. There's so many of you, that, when you are old, become witches.

---

[1]) S. die Note auf S. 1 von Miss Wiggin's *Inquiry.*

[2]) Siehe Dyce I, XVI und I, 3; Bullen I, XV; Ward, *Engl. Dr. L.* II. 501; Fleay, *Chronicle* II, 100; Lamb, *Spec. of Engl. Dr. Poets*, p. 453.

[3]) Akt III Sc. 1 (bei Dyce I, 48): *Agatha — born in 1540, and now 'tis 99.* Derartige chronologische Angaben in den alten Stücken sind jedoch nicht zuverlässig.

In der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Drawer. . . . . here's a consort of mad Greeks, I know not whether they be men or women, or between both; they have, what-you-call-'em, wizards on their faces.

Cook. Vizards, good man lick-spiggot.

Butler. If they be wise women, they may be wizards too.[1])

Am Schluß dieser Scene macht Gnotho noch einmal denselben Witz, den er sich schon in der 1. Sc. des III. Aktes geleistet (Dyce I, 80):

Gnotho zu seinem Weib Agatha:

— *prithee, die before thy day, if thou canst, that thou mayst not be counted a witch.*

Diese wehrt sich aber diesmal:

Agatha. No, thou art a witch, and I'll prove it: I said I was with child, thou knewest no other but by sorcery: thou saidst it was a cushion, and so it is; thou art a witch for't, I'll be sworn to't.

Die vierte dieser Stellen endlich findet sich in der 1. Sc. des V. Aktes:

Hippolita, das tugendhafte Weib des wegen Übertretung des Scheingesetzes vor den Scheingerichtshof der lasterhaften Höflinge zitierten Cleanthes, wirft diesen ihr widernatürliches Verhalten in empörten Worten vor (Dyce I, 96):

> *Hippolita. . . . . I must tell you there*
> *You're more than monstrous, in the very act*
> *You change yourselves to devils.*
> *First Courtier. She's a witch;*
> *Hark! she begins to conjure.*

Daß das Stück keine Erstlingsarbeit ist, scheint aus inneren Gründen mit Sicherheit hervorzugehen: Siehe Rudolf Fischer, S. 137 der *Festschrift*, und Swinburne (S. 146 seines Artikels in *The Ninetheenth Century*):

"The same sense of discord and inequality will be aroused on comparison of the worse with the better parts of *The Old Law*. The clumsiness and dullness of the farcical interludes . . . . :

---

[1]) Über die Ähnlichkeit dieser Stelle mit einem Zug in Ben Jonson's *Sad Shepherd* (A. I Sc. 2) siehe die Besprechung von *The Witch*.

while the sweet and noble dignity of the finer passages have the stamp of his r i p e s t and tenderest genius on every line and in every cadence."

Die Annahme, daß das Stück nicht im Jahre 1599 gespielt wurde, wird durch das Vorkommen einer abrupten Reminiscenz aus Shakspere's *Hamlet* noch wahrscheinlicher:

In der 1. Sc. des IV. Aktes sagt Clown Gnotho (Dyce I, 75):

— *Besides, there will be charges saved too: the same rosemary that serves for the funeral will serve for the wedding.*

Vergleiche *Hamlet* I, 2, 180:

Thrift, thrift, Horatio! the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.

Eine weitere, ebenfalls ganz abrupte Reminiscenz aus einem Shakspere'schen Stück findet sich noch in der 1. Sc. des IV. Aktes (Dyce I, 77):

Tailor. Why, did she (Helen of Greece) *grow shor[t]er when she came to Troy?*

Gnotho. She grew longer, if you mark the story. When she grew to be an ell, she was deeper than any yard of Troy could reach by a quarter.

"This miserable trash, which is quite silly enough to be original, has yet the merit of being copied from Shakespeare." — Gifford.

Die Shakspere'sche Stelle besteht aus zwei Zeilen, *Love's Labour's Lost* V, 2, 673:

Boyet [Aside to Dum.]
Loves her by the foot.
Dumain [Aside to Boyet]
He may not by the yard.

Ob diese Reminiscenz Middleton oder Rowley anzurechnen ist, wird kaum zu entscheiden sein: die Rolle des Clown Gnotho wurde von Rowley ausgearbeitet; Middleton hat aber nachgewiesenermaßen auch anderweitig Shakspere's *Love's L. L.* benützt: siehe die Besprechungen von *A Mad World, My Masters*, und, hauptsächlich, von *Blurt, Master-Constable*.

Über das umstrittene Verhältnis von Shakspere's *Macbeth* zu Middleton's Tragikomödie

(14.) 'The Witch'

schreibt zwar der Dichter Swinburne[1]) in seinem Aufsatz über Middleton: "As for the supposed obligations of Shakespeare to Middleton or Middleton to Shakespeare, the imaginary relations of *The Witch* to *Macbeth* or *Macbeth* to *The Witch*, I can only say that the investigation of this subject seems to me as profitable as a research into the natural history of snakes in Iceland." Doch wollen wir uns dadurch nicht abhalten lassen, auch dieser Frage näher zu treten.

Das Datum von *The Witch* ist unbekannt. Doch läßt die Natur des Stückes keinen Zweifel darüber, daß es in eine späte Zeit von Middleton's Tätigkeit als dramatischer Dichter fällt: das hat die Untersuchung von Rudolf Fischer[2]) wohl bewiesen.

Im Gegensatz dazu ist das Datum von Shakspere's *Macbeth*, ca. 1606, ziemlich sicher festgelegt.[3]) Man vergleiche mit Bezug auf diese Frage die Anspielungen in der Rede des Pförtners (II, 3) vom 'farmer', vom 'English tailor' und, hauptsächlich, vom 'equivocator': Garnet's equivocation 1606. Sodann die Erwähnung von der Heilung des „Übels" durch die Hand des Königs (IV, 3, 140—159), die darauf hinweist, daß das Stück höchstwahrscheinlich im 3. oder 4. Jahr nach der Thronbesteigung Jakob's I. verfaßt ist.[4]) Die Wahl der Fabel des Stückes, die Verwendung des Hexenwesens samt der Figur der Hecate, bedeutet ja, wie Ben Jonson's *Masque of Queens*, eine Huldigung für Jakob I.

Ferner die wichtige Anspielung auf Banquo's Geist, die Dr. Farmer in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* fand, wozu sich eine weitere Reminiscenz in Akt III, Sc. 6 desselben Stückes und eine solche in Middleton's *Phoenix* gesellt. Daß das Datum von *The Puritan* in dasselbe Jahr (1607) fällt, wie

---

[1]) *The Nineteenth Century*, vol. XIX[a], p. 148.

[2]) Fischer, S. 137 der *Festschrift*; s. auch Bullen I, LIII.

[3]) Furness, S. 381—388; siehe auch die Besprechungen von *The Phoenix* und *The Puritan* in vorlieg. Arbeit.

[4]) Auf die Bühne scheint *Macbeth* erst einige Jahre später gekommen zu sein (1610, Forman's Bericht). Vgl. Garnett, *The Date of Macbeth*, Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXIX, p. 222 f.

das von Middleton's *Phoenix*[1]), ist auch wohl kein Zufall. Danach ist das Datum ca. 1606 für Shakspere's *Macbeth* wohl mehr als wahrscheinlich. Den terminus ad quem (Aufführung im Globe Theater am 20. April 1610, Forman's Bericht) zu zitieren, erscheint daher kaum mehr notwendig.

Ein positiver Beweis dafür, daß Middleton's *Witch* nach Shakspere's *Macbeth* entstanden ist, liegt jedoch, vom Datum der Shakspere'schen Tragödie ganz abgesehen, in der Tatsache, daß in der 3. Scene des IV. und in der 1. Scene des V. Aktes von Middleton's Stück deutliche, unleugbare Reminiscenzen aus Shakspere's *Macbeth* stehen, die nicht den Hexenapparat betreffen. Diese Reminiscenzen (s. unten ihre detaillierte Besprechung) sind genau von der Art, in der Middleton an hundert anderen Stellen aus Shakspere geborgt hat. Auch einige der Entlehnungen aus der Hexenwelt weisen deutlich die Merkmale auf, durch die die sonstigen Shakspere-Reminiscenzen in Middleton's Werken sich charakterisieren.

Die von den Cambridge Editors, Clark und Wright, aufgestellte Hypothese[2]), daß Middleton mit Shakspere in der Composition des *Macbeth* zusammengearbeitet oder nach dessen Tode oder Rücktritt von der Bühne gewisse Stellen in das Shakspere'sche Drama interpoliert habe, hat sehr wenig Anklang und in dem Artikel von Th. A. Spalding[3]) die gründlichste Entgegnung gefunden.

Fleay[4]), der diese Hypothese zuerst aufgegriffen und weiter verarbeitet hatte, änderte später seine Ansicht und beschränkte sich auf die Anzweiflung der 'Hecate bits' III, 5 und IV, 1, 39—43 (s. vol. II, p. 375 seines *Chronicle*). Doch auch diese Annahme entbehrt einer genügenden Begründung.

Daß die 40 Zeilen, die Shakspere's Hecate spricht, der

---

[1]) *The Phoenix* am 9. Mai 1607 licensiert.

[2]) *Clarendon Press Series*, p. VIII. 1869; bei Furness S. 391 u. 392.

[3]) Spalding, *On the Witch-Scenes in Macbeth*, in den *New Shakspere Society's Transactions*, 1877, pp. 27—40.

[4]) Fleay, *Life of Shakespeare* und *Shakespeare Manual* pp. 245—261.

knappen, unheimlich düsteren und packenden Sprache in den übrigen Teilen von *Macbeth* nicht ganz ebenbürtig sind, wird niemand leugnen. Doch folgt daraus noch nicht, daß Shakspere sie nicht gemacht haben könne: auch Homer nickt einmal ein. Und wenn sie von einem anderen eingefügt wären, so hätte sich dieser seiner Aufgabe mit bewundernswertem Geschick entledigt. Wäre es Middleton vergönnt worden, irgend etwas im *Macbeth* zu ändern, so hätte er sicherlich die Figur der Hecate mit Macbeth selbst in Berührung gebracht. Wo bei Shakspere die Welt des Urbösen mit der Menschenwelt zusammenstößt, ist der Effekt grauenhaft, unheimlich, und, wenn man von der tragischen Ironie absieht, geheimnisvoll.

Die Welt des Urbösen selbst stellt Shakspere als eine in sich abgeschlossene dar, die, ähnlich dem Reiche der Chemie, ihre mechanisch wirkenden Gesetze und Regeln hat.

Von den häßlichen Dingen in der 1. Sc. des IV. Akts, dem Hexenkessel und seinem bezauberten Inhalt, bekommt Macbeth nichts zu sehen; mindestens sieht er, in dem Seelenzustand, in dem er sich befindet, nichts davon: er schaut auf seine fürchterliche Beschwörung nur grauenhafte Bilder, die ihn verlocken, verlachen und verderben.

In Middleton's *Witch* kommt Almachildes über den Hexenkessel stolpernd in die Höhle der Hecate (Dyce III, 268):

Almachildes. Call you these witches? they be tumblers, methinks.
Very flat tumblers.

Diese Sonderung der Menschenwelt von der Welt des Urbösen hält auch die eigentliche Hecatescene, die 5. Scene des III. Aktes, ein: so gefaßt stellt diese Scene sogar eine Verdeutlichung der tragischen Ironie im Stücke dar. — Diese in ihrer Art harmonische Wirkung hätte Middleton, und wohl jeder andere, kleinere als Shakspere, wenn er seine Hand daran gelegt, zerstört. In seinem „verbesserten" *Macbeth*, 1674, legt Davenant die Prophezeiungen, die bei Shakspere die Erscheinungen selbst aussprechen, Hecate in den Mund. Wer annehmen will, daß Shakspere die auf Bestellung von Middleton gelieferten Hecatescenen selbst in seine Tragödie eingefügt

habe, müßte nachweisen, daß Shakspere derartiges zu tun pflegte, oder doch mindestens ein dem vorliegenden wirklich ähnliches Beispiel namhaft machen, sonst bleibt seine Hypothese in der Luft.

Die Quelle Shakspere's für die Figuren der 3 Hexen[1]) ist, wie für den ganzen übrigen *Macbeth*, Holinshed:

'It fortuned as Makbeth and Banquho iournied towards Fores, where the king then laie . . . . . there met them three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world'

— Furness p. 363.

Die Prophezeiung der Hexen in der 3. Scene des I. Aktes ist ein beinahe wörtliches Zitat aus Holinshed.

Für den Hexenapparat ist in *Macbeth* wie in Middleton's *Witch* Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft* (1584) die Grundlage.

Keine direkte Quelle dagegen ist für die Rolle der Hecate vorhanden: man muß wohl annehmen, daß Shakspere diese Figur als erster auf die Bühne gebracht hat. Jedenfalls war sie ihm schon vor Abfassung seines *Macbeth* wohl bekannt. Er zitiert sie im *Lear* I, 1, 112. *Mids.* V, 391. *1 Henry VI.* III, 2, 64 und im *Hamlet* III, 2, 269; dann noch in *Macbeth* III, 5, 1, wo Hecate angeredet wird, und II, 1, 52 und III, 2, 41, wo Macbeth selbst ihren Namen nennt. Und zwar ist es nicht die Mondgöttin Hecate, von der Macbeth spricht, sondern die Vorsteherin des Zauber- und Hexenwesens: *Witchcraft celebrates pale Hecate's offerings* (II, 1, 52). Das ist wohl zu beachten.

Als älteste Stelle für die Erwähnung der Hecate in der englischen Literatur gibt das Oxford Dictionary: "1420 Pallad. on Husb. XI. 253 But let not Ecate this craft espie [marg. luna.]" Hier ist Hecate schon als Vorsteherin des Zauber-

---

[1]) Die Unhaltbarkeit der Theorie Fleay's, daß im ganzen 6 Hexen in *Macbeth* auftreten, 3 'Nornae' und, in der 1. Sc. des IV. Aktes dann zu diesen 3 Nornen 3 wirkliche Hexen, ist von Spalding (*New Shakspere Society's Transactions*, 1877, S. 28 ff.) dargetan worden. Die Ungenauigkeit der Bühnenweisung IV, 1 'Enter Hecate and the other Three Witches' war Anlaß zu dieser Hypothese.

wesens gemeint; viel häufiger wird sie als Mondgöttin, an Stelle der Artemis und Luna, genannt, so in der *Spanish Tragedy* (Interpol. D, 33 [1]):

And yonder pale-fac'd Hecate there, the moon.

Auch Middleton nennt sie zweimal. In *The Changeling* III, 3 (Dyce IV, 246):

Luna is now big-bellied, and there's room
For both of us to ride with Hecate,

und in *A Fair Quarrel* IV, 1 (Dyce III, 507):

False as the face of Hecate!

Bemerkenswert ist, daß *A Fair Quarrel* wie *The Changeling* späte Stücke des Dichters sind. (Die Scene IV, 1 von *A Fair Quarrel*, eine roaring-school Scene, wird indes Rowley zugeschrieben).

Aus früherer Zeit ist bisher nur ein einziges englisches Drama mit Hexen sicher nachgewiesen, nämlich *The Witch of Islington*. Es wurde 1597 gespielt(?) und muß noch vor 1594 entstanden sein. Die übrigen hier in Betracht kommenden Stücke sind alle späteren Ursprungs. So von 1621 oder 1622 *The Witch of Edmonton*, angeblich von Ford, Dekker und Rowley, von 1623 *The Witch Traveller*. *The Late Lancashire Witches* von Heywood und Brome wurden zum erstenmal 1634 aufgeführt. Heywood's Anteil an diesem Stück beruht auf einer älteren Vorlage, nämlich auf T. Pott's Drama *The Witches of Lancaster* von 1613.

Das kleine Interlude, das bei König Jakob's Besuch in Oxford 1605 vor dem Tore von St. John's College gespielt wurde [2], leistet der *Macbeth*-Forschung nur den *einen* Dienst, daß es das Datum kurz nach 1605, also 1606, für Shakspere's *Macbeth* noch wahrscheinlicher macht.

Wenn man nicht annehmen will, daß die Figur der Hecate in einem spurlos verschwundenen Stücke älteren Datums agiert habe, dann muß man ihre Entstehung als Bühnenfigur Shakspere's Erfindung zuschreiben. Das einzige Moment, das gegen diese Annahme sprechen könnte, ist die wahrschein-

---

[1]) Ben Jonson's Teil, zuerst gedruckt 1602.

[2]) S. Furness, S. 377 ff.

liche Existenz des Zauberliedes *Come away, come away, Hecate, Hecate, come away* vor Shakspere's *Macbeth*. Wenn diese Zeilen in einem früheren Stück standen, so war dies wahrscheinlich kein ausgewachsenes Drama, sondern ein Stück leichterer Gattung, eine Maske, ein Interlude, Entertainment oder dergl. Doch befindet man sich hier auf dem Boden der reinen Hypothese. — Die Verquickung der klassischen Mond- und Zaubergöttin mit mittelalterlichen Vorstellungen ist für die Zeit Jakob's I. kaum etwas Verwunderliches.[1]) Ben Jonson's 'Dame' und Hexe Maudlin sind beide jünger als Shakspere's Hecate. Middleton's Hecate ist, wie im folgenden gezeigt werden soll, von den vier Hexen die jüngste.

Es finden sich nämlich in Middleton's *Witch* nicht nur Reminiscenzen an Shakspere's *Macbeth*, sondern auch an Ben Jonson's *Masque of Queens* und an das Pastoraldrama *The Sad Shepherd*. Ward (II, 172) ist zwar der Ansicht, daß Ben Jonson's *Masque of Queens* sowohl Shakspere's als Middleton's Stück einiges zu verdanken habe, allein das Datum von Ben Jonson's glänzendem Spiel (1609) ist höchst wahrscheinlich früher als das des Middleton'schen Stückes.

In der *Masque of Queens* heißt es (VII, 119 bei Gifford):

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met. —
From the lakes, and from the fens,
From the rocks, and from the dens,
From the woods, and from the caves,
From the church-yards, from the graves,

---

[1]) "During the earlier part of the epidemic of Witchcraft that raged from the middle of the sixteenth to the middle of the seventeenth century, a devil variously known as Hecate, Diana, Sybilla, or Queen of Elfame, was always supposed to be present as presiding genius at the Sabbaths; and I see no reason for doubting that the Hecate of *Macbeth* is intended for this evil spirit. — At about the commencement of the seventeenth century the belief about witchcraft gradually got much grosser; Hecate disappeared, and the devil himself, in some repulsive form or other, presided at the Sabbaths." Spalding in *The New Sh. S's Tr.*, 1877, p. 33.

Vgl. auch Ward in seiner Ausgabe von Greene's *Friar Bacon*, Note zu Sc. II, 176.

From the dungeon, from the tree
That they die on, here are we!

Diese Stelle hat entschiedene Ähnlichkeit mit der folgenden in *The Witch* (Dyce III, 304):

Hecate. Over woods, high rocks, and mountains,
Over seas, our mistress' fountains,
Over steep towers and turrets,
We fly by night, 'mongst troops of spirits.

Auf der gleichen Seite bei Dyce singt eine Stimme von oben, Hecate beschwörend:

And why thou stay'st so long I muse, I muse,
Since the air's so sweet and good.

Ebenfalls als Beschwörung der 'Dame' heißt es in der *Masque of Queens* (VII, 120 bei Gifford):

2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood.

Ferner VII, 130 bei Gifford:

7 Hag. A murderer, yonder, was hung in chains,
The sun and the wind has shrunk his veins;
I bit off a sinew; I clipp'd his hair,
I brought off his rags that danced in the air.

Vergleiche *The Witch* I, 2 (Dyce III, 267):

A privy gristle of a man that hangs
After sunset.

Weiter VII, 131 bei Gifford:

Kill'd the black cat, and here's the brain.

Vergl. *The Witch* II, 2 (Dyce III, 281):

the brain of a cat.

Die Quelle Ben Jonson's[1]) für diese letzten zwei Fälle war Remigius, Daemonol. lib. II, cap. 3 und Agrippa, Cap. de suffitibus. Daß Middleton sich ebenfalls bei diesen Gewährsmännern Rats erholte, mag wohl zweifelhaft erscheinen; bequemer bekam er die Sache bei Ben Jonson.

Die Reminiscenzen in *The Witch* an *The Sad Shepherd*

---

[1]) Vgl. auch Hofmiller, *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur.* Dissertation, Freising 1901.

sind etwas anderer Natur: Hier ist es der Charakter der Hexe Maudlin, der auf Middleton's Hecate eingewirkt hat. Die Hexe Maudlin prahlt ihrer Tochter Douce gegenüber mit ihrer Kunst:

Akt II, Sc. 1 (VI, 274 bei Gifford):

Maud. Have I not left them in a brave confusion?
Amazed their expectation, got their venison,
Troubled their mirth and meeting, made them doubtful
And jealous of each other, all distracted,
And in the close, uncertain of themselves?
This can your mother do, my dainty Douce!

Ein paar Zeilen weiter unten:

Douce. But were ye like her, mother?
Maud. So like, Douce,
As had she seen me her sel', her sel' had doubted
Whether had been the liker of the twa —
This can your mother do, I tell you, daughter! —

Man vergleiche damit die Stelle in Middleton's *Witch* (Dyce III, 267):

Hecate . . . . . Well may we raise jars,
Jealousies, strifes, and heart-burning dis-
agreements,

und Dyce III, 326:

Hecate. . . . . . Can you doubt me then, daughter,
That can make mountains tremble, miles of woods walk,
Whole earth's foundation bellow, and the spirits
Of the entomb'd to burst out from their marbles,
Nay, draw yond moon to my involved designs?

In Middleton's *Old Law*, das wahrscheinlich direkt vor *The Witch* geschrieben ist, findet sich ebenfalls eine Reminiscenz an eine Stelle in *The Sad Shepherd*, Act I, Sc. 2 (VI, 272 bei Gifford):

Alken. And what do you think of her?
Scathlock. As of a witch,
They call her a wise woman, but I think her
An arrant witch.

Vergl. *The Old Law*, Dyce I, 77:

If they be wise women, they may be wizards too.

Leider steht das Datum von *The Sad Shepherd* nicht fest; nach Fleay ist das Stück ('no doubt', sagt er) 1615 geschrieben. Rudolf Fischer nahm als Datum für *The Old Law* und *The Witch* ca. 1617 an: das würde trefflich stimmen.

Der Umstand, daß in dem gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgefundenen Manuskript von Middleton's *Witch* die beiden in *Macbeth* nur mit den Anfangsworten verzeichneten 'songs im Wortlaut stehen, hat die Frage *Macbeth* — *The Witch* zu allererst ins Leben gerufen. Die allgemeine Meinung geht jetzt dahin, daß diese 'songs' traditionell waren, somit ein Gemeingut darstellten. Daß in den alten Drucken die 'songs' einfach ausgelassen wurden, war durchaus nichts Ungewöhnliches.

Der eine der beiden 'songs' lautet:

The Witch III, 3 (Dyce III, 303):

Song above.
Come away, come away,
Hecate, Hecate, come away!
Hec. I come, I come, I come, I come,
With all the speed I may,
With all the speed I may.

Diese 5 Zeilen scheinen den ursprünglichen 'song' darzustellen. Was folgt, war wohl weitere Ausführung durch Middleton:

Hec. Where's Stadlin?
[*Voice above*] *Here.*
Hec. Where's Puckle?
[*Voice above*] *Here;*
And Hoppo too, and Hellwain too;
We lack but you, we lack but you;
Come away, make up the count.
Hec. I will but 'noint, and then I mount.
[*A spirit like a cat descends.*

Daß dieser 'song' traditionell war, geht mit ziemlicher Sicherheit aus den Anfangszeilen von Ben Jonson's *Masque of Queens* hervor:

Hag. Sisters, stay, we want our Dame;
Call upon her by her name,

And the charm we use to say
That she quickly anoint, and come away.

Und nun der 'charm' selbst:

1 Charm. Dame, dame! the watch is set:
Quickly come, we all are met
. . . .
2 Charm. The weather is fair, the wind is good,
Up, dame, on your horse of wood:
. . . .
Quickly come away:
For we all stay.

'The charm we use to say', sagt die erste von Ben Jonson's Hexen: 'come away' ist, wie bei Middleton, die Parole; Ben Jonson mit seinem vornehmen Geschmack umschreibt nur den populären 'song' und läßt die Musik weg (die man sich kaum sehr bedeutend wird vorstellen dürfen).

Ein ähnliches Argument läßt sich für den zweiten dieser 'songs' geltend machen:

The Witch V, 2 (Dyce 327/328):

Hecate. Stir, stir about, whilst I begin the charm.
Black spirits and white, red spirits and gray,
Mingle, mingle, mingle, you that mingle may!
Titty, Tiffin,
Keep it stiff in;
Firedrake, Puckey,
Make it lucky;
Liard, Robin,
You must bob in.
Round, around, around, about, about:
All ill come running in, all good keep out!

In der 2. Scene des I. Aktes lautet der 'song' (Dyce III, 258):

Hecate. Titty and Tiffin, Suckin and Pidgen, Liard and Robin! white spirits, black spirits, grey spirits, red spirits! devil-toad, devil-ram, devil-cat, and devil-dam! why, Hoppo and Stadlin, Hellwain and Puckle!

Scot, in seiner *Discoverie of Witchcraft*, 1584, nennt, bei

Aufzählung der verschiedenen Arten von Geistern, ausdrücklich 'white, black, grey' und 'red spirits'.

Alex. Schmidt schreibt auf S. 448 seiner *Sacherkl. Anm. zu Shakespeare's Dramen*: „Daß dies Lied vollständiger bei Middleton ist, beweist nicht, daß Shakespeare diesen vor Augen gehabt; wahrscheinlich war es traditionell. Die Farben der Geister werden oft erwähnt; z. B. im *Monsieur Thomas*, 1639:

Sei du schwarz, weiss oder grün,
Sei zu hören oder sehn."

Daß ein solcher 'charm' oder 'song' (mit oder ohne Musik), in dem durch ihre Färbung unterschiedene 'spirits' beschworen werden, tatsächlich schon früher vorhanden und traditionell war, geht aus einer Stelle in den *Merry Wives of Windsor* unzweifelhaft hervor. Hier wird in der letzten Scene des letzten Aktes als Einleitung zu Falstaff's Dupierung eine kleine Geisterbeschwörung improvisiert, V, 5, 41:

Enter Sir Hugh Evans, disguised as before; Pistol, as Hobgoblin; Mistress Quickly, Anne Page, and others, as Fairies, with tapers.

Mistress Quickly beginnt nun ihren 'charm':

Fairies, black, grey, green and white,
You moonshine revellers, and shades of night

. . . .

Crier Hobgoblin, make the fairy oyes.

Pistol. Elves, list your names; silence, you airy toys. &c.

Hier soll nur der Schein eines kleinen Elfensabbats hervorgerufen werden: es müssen deshalb die Formen verwendet werden, die für das 'real thing' gebräuchlich sind, sonst kann dieser Schein ja nicht erreicht werden.

Die Reihe der wirklichen Reminiscenzen in *The Witch* an Shakspere's *Macbeth* wird mit einer Stelle aus der ersten der Hexenscenen in Middleton's Stück Akt I, Sc. 2 eröffnet. Dyce III, 268 sagt Hecate von Sebastian:

I know he loves me not, nor there's no hope on't;
'Tis for the love of mischief I do this.

Vergleiche *Macbeth* III, 5, 10:

Hecate. And, which is worse, all you have done
Hath been but for a wayward son,
Spiteful and wrathful, who, as others do,
Loves for his own ends, not for you.

Das ist eine wirkliche, den Inhalt betreffende Reminiscenz, wie sie Middleton Shakspere gegenüber so oft schuldig geworden ist.

Die zweite der drei Hexenscenen in *The Witch* ist die 3. Sc. des III. Aktes (Dyce III, 301):

Hecate.
Heard you the owl yet?
Stadlin. Briefly in the copse,
As we came through now.
Hec. 'Tis high time for us then.

Vergl. *Macbeth* IV, 1, 1—3:

1. Witch. Thrice the brinded cat hath mew'd.
2. Witch. Thrice and once the hedge-pig whined.
3. Witch. Harpier cries 'Tis time, 'tis time.

Ebenfalls in der 3. Scene des III. Aktes sagt Middleton's Hecate (Dyce III, 303):

I'm for aloft;

Shakspere's Hecate III, 5, 20:

I am for the air.

Ein paar Zeilen weiter unten (Dyce III, 303) folgt dann der '*Song above, Come away*' *&c.* (s. o.) und auf Seite 304 die schon besprochene Reminiscenz an Ben Jonson's *Masque of Queens.*

Die dritte und letzte der Hexenscenen in Middleton's *Witch* ist die 2. Scene des V. Aktes, die der Scene IV, 1 in Shakspere's *Macbeth* entspricht (Dyce III, 325—329):

The Abode of Hecate, a caldron in the centre.

Wie in IV, 1 von *Macbeth* dann der song '*Black spirits*' *&c.* (Dyce III, 328) und am Schluß der Tanz der Hexen (Dyce III, 329):

Hec. Come, my sweet sisters: let the air strike our tune,
Whilst we shew reverence to yond peeping moon.
[*They dance the Witches' Dance, and exeunt.*

Macbeth IV, 1, 129:
First Witch:
I'll charm the air to give a sound,
While you perform your antic round:
That this great king may kindly say,
Our duties did his welcome pay.
[*Music. The Witches dance, and then vanish, with Hecate.*

Das hat Middleton getreulich von Shakspere kopiert. Vorzüglich die Verwandlung der Phrase *I'll charm the air to give a sound* in *let the air strike our tune* ist charakteristisch für Middleton.

Die *Macbeth*-Reminiscenzen, die nicht den Hexenapparat betreffen, stehen, wie schon erwähnt, in der 3. Sc. des IV. und, eine davon, in der 1. Sc. des V. Aktes. Bei der Abfassung der Scene IV, 3 hatte Middleton ganz evident die Stimmung der meisterhaften 2. Scene des II. Aktes von *Macbeth* im Gedächtnis; die Stimmung vor einem Mord ist es, die, wie in *Macbeth*, geschildert werden soll. Es ist Nacht, Francisca erscheint, wie Lady Macbeth, in bebender Unruhe auf der Gallerie eines dunklen Saales (Dyce III, 314):

Francisca . . . . . They're now all at rest,
And Gaspar there, and all: list! fast asleep;
He cries it hither: I must disease you straight, sir.
For the maid-servants and the girls o' th' house,
I spic'd them lately with a drowsy posset,
They will not hear in haste. [*Noise within*]

Das Wort 'disease' wird von Middleton auch in der Scene vorher gebraucht: Dyce III, 312 — *Isabella. I'll not disease him much.*

Die zweimalige Verwendung dieses Wortes beweist geradezu, daß in *Macbeth* V, 3, 21 die Lesart *disease*, nicht *disseat*, die richtige ist.

I spic'd them lately with a drowsy posset.

S. Macbeth II, 2:
Lady M. . . . . and the surfeited grooms
Do mock their charge with snores: I have drugg'd their possets.

Diese einzige Reminiscenz würde genügen, Middleton's Abhängigkeit von Shakspere darzutun.

Das Motiv der 'drugged possets' hat Shakspere aus Holinshed, und zwar ist es eines der Details aus der Geschichte von King Duffe.[1])

Weitere wörtliche Reminiscenzen aus *Macbeth* finden sich in derselben Scene (Dyce III, 316):

Antonio. . . . . O perjurous woman!
Sh'ad took the innocence of sleep upon her.

Vergleiche *Macbeth* II, 2, 36:

Macbeth does murder sleep, the innocent sleep.

Desgleichen, Dyce III, 317:

Francisca . . . . . There's no such thing.

Vergl. *Macbeth* II, 1, 47:

Macbeth. . . . . There's no such thing.

Francisca gebraucht die Phrase, um ihren Bruder, Macbeth, um sich selbst zu beruhigen.

Die letzte Reminiscenz dieser Art wurde in der 1. Scene des V. Aktes ausfindig gemacht (Dyce III, 319):

Antonio. Draw it, or I'll rip thee down from neck
to navel.

Vergl. *Macbeth* I, 2, 22, in dem Kampfbericht über Macbeth:

Till he unseam'd him from the nave to the chaps.

Die Art der Ähnlichkeit in all diesen Stellen beweist, daß Middleton auch hier, wie so viele andere Male, ganz einfach von Shakspere geborgt hat. Und warum soll das von den Reminiscenzen, die die Hexen und ihren Apparat betreffen, weniger gelten?

Die Inferiorität der Hecatescenen in Shakspere's *Macbeth*, um darauf noch einmal zurückzukommen, ist nicht derart, daß sie eine Hypothese, die auch nicht durch den Schatten eines äußeren Kriteriums gestützt wird, rechtfertigen könnte.

Nach der Besprechung der 4. Scene des III. Aktes von *Macbeth* sagt Fr. Th. Vischer[2]):

---

[1]) S. Furness, S. 358, von '— At length, hauing talked with them . . . .' bis '. . . . to haue awaked them out of their droonken sleepe.'

[2]) Vischer, *Shakespeare-Vorträge* II, 113.

„Ganz kompositionsmäßig kommen jetzt noch zwei Scenen, die zum vierten Akt hinüberleiten. Schiller hat sie ihm deshalb zugeordnet. Macbeth will aus eigener Initiative die Hexen befragen, und würde er auch das Schlimmste erfahren. Das wird durch das Folgende (Akt III, Sc. 5) vorbereitet."

Davenant, der überall wo er änderte, zeigt, daß er Shakspere nicht verstanden hat, stellte die Scenen III, 5 und III, 6 um, so daß, ganz unkompositionsmäßig, auf die Bankettscene das Gespräch des Lords mit Lennox folgte: „Weshalb Davenant die Scene [A. III, Sc. 5, Hecate und die Hexen] umgestellt hat und der Scene [A. III, Sc. 6] bei Shakespeare hat nachfolgen lassen, ist schwer einzusehen."[1]) Ich vermute, daß er das aus praktischen Rücksichten tat: für die damals schon kompliziertere Bühnentechnik war es bequemer, die beiden „Zauberscenen" (III, 5 und IV, 1) beieinander zu haben.

Wir jedoch wollen diese Scene (III, 5) dort stehen lassen, wohin Shakspere sie gestellt hat. Ich glaube nicht, daß ein anderer als Shakspere darauf gekommen wäre, sie gerade da einzufügen. So ist ihr wohlüberlegter Platz im Schema des Dramas mit ein weiterer Beweis dafür, daß Shakspere sie auch geschrieben hat.

Außer den *Macbeth*-Reminiscenzen finden sich in Middleton's *Witch* noch ein paar unauffällige, aber den Inhalt betreffende Anklänge an Shakspere's *Hamlet*: Das Freundschaftsverhältnis Sebastian-Fernando ist demjenigen Hamlet's zu Horatio nachgebildet. Auch trägt, mindestens zu Beginn des Stückes, der enttäuschte Sebastian Züge von Hamlet selber. In der 1. Scene des I. Aktes (Dyce III, 252) sagt Sebastian zu seinem Freund Fernando:

Sir, I've a world of business: question nothing;
You will but lose your labour; 'tis not fit
For any, hardly mine own secrecy,
To know what I intend. I take my leave, sir.
I find such strange employments in myself,

---

[1]) Delius, *Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth*, im *Shakespeare-Jahrbuch* XX, 69.

That unless death pity me and lay me down,
I shall not sleep these seven years; that's the least, sir.
[Exit.

Wenn das nicht die Sprache Hamlet's ist, so möchte sie es doch jedenfalls sein. Gleich daran anschließend sagt Fernando:

Fer. That sorrow's dangerous can abide no counsel;
'Tis like a wound past cure . . . . .
. . . . . In truth, I pity him:
His sighs drink life-blood in this time of feasting.
A banquet towards too! not yet hath riot
Play'd out her last scene? at such entertainments still
Forgetfulness obeys, and surfeit governs:
Here's marriage sweetly honour'd in gorg'd stomachs
And overflowing cups!

Der Anfang der 4. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Hamlet* gab das Vorbild für diese Reden ab.

Ferner (III, 253 bei Dyce):

Gasparo . . . . . The duke's now risen, sir.
Fernando. I am a joyful man to hear it, sir,
It seems has drunk the less.

Vgl. *Hamlet* III, 2, 310:

Guildenstern. The king, sir, —
Hamlet. Ay, sir, what of him?
Guil. Is in his retirement marvellous distempered.
Hamlet. With drink, sir?

In der 2. Scene des IV. Aktes (Dyce III, 311): Sebastian zu seinem Freund Fernando:

— Best of friends
That ever love's extremities were bless'd with,
I feel mine arms with thee, and call my peace
The offspring of thy friendship.

Man vergleiche die überquellenden Worte, die Hamlet in der 2. Scene des III. Aktes (Zeile 59 ff.) an Horatio richtet.

Eine wörtliche Reminiscenz findet sich nicht. Die zitierten Stellen lassen jedoch, vorzüglich beim erstmaligen unbefangenen

Lesen im Zusammenhang, keinen Zweifel darüber, daß hier Shakspere's *Hamlet* vorgearbeitet hat.

Von den nun noch folgenden sechs unzweifelhaft Middleton'schen Stücken weisen nur mehr drei Reminiscenzen an Shakspere auf, und zwar sind zwei von diesen dreien (*The Spanish Gipsy* und *The Changeling*) bezeichnenderweise Kompagniearbeiten; *More Dissemblers Besides Women*, *Women Beware Women*, *The Widow* und *A Game at Chess* hat Middleton allein verfaßt. [1])

Bei Besprechung der Komödie

(15.) 'More Dissemblers besides Women'

(1657 gedruckt, für spätestens 1622 durch Licensierung bezeugt) schreibt Ward: [2])

"A comic personage is supplied in Lactantio's servant Dondolo, a successful variation of the Launcelot Gobbo type." Dondolo entläuft, wie Launcelot Gobbo, dem Dienste seines Herrn (Dyce III, 590):

Dondolo. Nay, sure I'll be quite out of the precincts
Of a fool if I live but two days to an end;
I will turn gipsy presently,
And that's the highway to the daintiest knave
That ever mother's son took journey to.

Desgleichen (Dyce III, 606):

Dondolo . . . . . I am run away from my master in the state of a fool, and till I be a perfect knave I never mean to return again.

Die Charaktere der beiden Clowns haben jedoch kaum etwas miteinander gemein: der 'fun', den Lactantio's Diener macht, ist anderer Art als die Komik des jungen Gobbo.

Zu der Stelle (Dyce III, 561):

Lactantio . . . . . I had rather meet
A witch far north, than a fine fool in love

---

[1]) Die Mitarbeiterschaft von Ben Jonson und Fletcher für *The Widow* ist mehr als zweifelhaft.

[2]) *Engl. Dr. Lit.* II, 507.

bemerkt Fleay (II, 103 seines *Chronicle*): "— looks as if Middleton were busy in his alteration of *Macbeth*."

In keiner zu großen Entfernung von der Tragikomödie *The Witch* wird *More Dissemblers besides Women* also anzusetzen sein: denn um die Zeit, da Middleton sein Hexenstück schrieb, wird er Shakspere's *Macbeth* eingehender studiert haben. Das ist der einzige Schluß, den die Stelle zuläßt.

(16.) 'The Spanish Gipsy'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Die Untersuchung von Miss Wiggin weist den II. Akt dieses Stückes William Rowley, das Übrige Middleton zu. Von Shakspere'schen Dramen haben hier vorgearbeitet *Hamlet* und *As You Like It.* Und zwar ist es vorzüglich der IV. Akt, in dem der Einfluß dieser beiden Stücke zu spüren ist.

Wie im *Hamlet* wird in *The Spanish Gipsy* ein Drama im Drama verwendet, und ohne Frage hat Middleton von seinem großen Vorbild auch hier entlehnt.

Hamlet gibt den Schauspielern ein paar Zeilen zum Einschieben; dasselbe tut Fernando A. IV. Sc. 2 (Dyce IV, 172):

Fernando . . . . . Come hither,
You master poet: to save you a labour,
Look you, against your coming I projected
This comic passage [*producing a paper*].

Sodann der Prolog für das 'play within the play' (Dyce IV, 175):

Both short and sweet some say is best;
We will not only be sweet, but short:
Take you pepper in the nose, you mar our sport.
Fernando. By no means pepper.
Prol. Of your love measure us forth but one span:
We do, though not the best, the best we can.

Der Prolog besteht in beiden Fällen aus ein paar Zeilen, die von Fernando hier, von Hamlet dort, glossiert werden.

Gegen den Schluß des Spiels soll das Verbrechen Roderigo's dadurch an den Tag gebracht werden, daß ihm das Bild des Mädchens gezeigt wird, das er entführt und geschändet hat (Dyce IV, 179):

Alvarez. She is not here herself, but here's her picture.
[Shews a picture.
Fernando. My lord de Carcomo, pray, observe this.
Francisco. I do, attentively. — Don Pedro, mark it.

Vergleiche *Hamlet* III, 2, 83:

Hamlet, zu Horatio:

I prithee, when thou seest that act afoot,
Even with the very comment of thy soul
Observe mine uncle.

Nachher, III, 2, 298:

Hamlet. Didst perceive?
Horatio. Very well, my lord.
Hamlet. Upon the talk of the poisoning?
Horatio. I did very well note him.

Das 'play within the play' wird dann, wie im *Hamlet*, durch einen Tumult unterbrochen, der bei Middleton von außen her einfällt, während bei Shakspere der Zweck des Spiels erreicht wird.

Die Ähnlichkeiten in *The Spanish Gipsy* mit Shakspere's *As You Like It* sind allgemeinerer, obschon vielleicht wesentlicherer Art. Etwas von der wundervollen Stimmung des Shakspere'schen Lustspiels ist auf das Middleton'sche Stück übergegangen. Die Ähnlichkeit des Pretiosa-Motivs mit der Fabel von *As You Like It* machte dies ja sehr leicht möglich: Dem verbannten Herzog in *As You Like It* entspricht der als Zigeunerhauptmann verkleidete Alvarez de Castilla, und Shakspere's herrliche Rosalind hat wohl auch ein paar Züge an Middleton's Pretiosa abgegeben. — Doch auch greifbare Reminiscenzen an *As You Like It* kommen in Middleton's Stück vor: Die 'songs' im IV. Akt sind unleugbar den entsprechenden in Shakspere's Lustspiel nachgebildet (Dyce IV, 161):

Alvarez [sings]. Thy best hand lay on this turf of grass,
There thy heart lies, vow not to pass

From us two years for sun nor snow,
For hill nor dale, howe'er winds blow;
Vow the hard earth to be thy bed,
With her green cushions under thy head;
Flower-banks or moss to be thy board,
Water thy wine —
Sancho [*sings*]. *And drink like a lord.*

Chorus.

Kings can have but coronations;
We are as proud of gipsy-fashions:
Dance, sing, and in a well-mix'd border
Close this new brother of our order.

Desgleichen (Dyce IV, 167):

Soto. With winter's frost, hail, snow, and sleet;
What life will you say it is then?
John. As now, the sweetest.

Vergl. hauptsächlich die Scenen II, 5 und II, 6 von *As You Like It.*

Die Verwendung des Wortes 'pantaloon' in A. IV. Sc. 2 des Middleton'schen Stückes ist da wohl auch kein Zufall (Dyce IV, 173): *not like a pantaloon*; vergl. die berühmte Schilderung der Menschenalter durch den melancholischen Jaques, *As You Like It* II, 7, 158:

— *The sixth age shifts*
Into the lean and slipper'd pantaloon.

Das Wort kommt bei Shakspere nur noch ein einziges Mal vor, *Taming of the Shrew* III, 1, 37.

Das späteste Middleton'sche Stück, in dem Anklänge an Shakspere sich finden, ist die Tragödie

(17.) 'The Changeling'

(1653 gedruckt, für spätestens 1623 durch Aufführung bei Hof bezeugt).

Es ist, wie *The Spanish Gipsy*, eine Kompagniearbeit mit Rowley:

Das under-plot und die 1. und letzte Scene des Stücks

sind von Rowley. Die Einstimmigkeit der Forschung scheint dies außer Zweifel zu stellen.[1])

Ward[2]) schreibt bei Besprechung von *The Changeling*: "The character of De Flores (said to have been one of Betterton's best parts), an ill-favoured villain, who consents to become a murderer on behalf of Beatrice, and then to her horror exacts from her the recompense after which he had lusted from the first, is drawn with much force, and, while owing nothing to the novel on which the play was founded, has a touch in it of Shakspere's Gloster."

Körperliche Häßlichkeit ist bei beiden der Grund zur Schurkerei. Vergleiche den Monolog des De Flores in der 1. Scene des II. Aktes, der unzweifelhaft an den Richard's (Akt 1, Sc. 1) anklingt:

(Dyce IV, 228):

I must confess my face is bad enough

Seite 229:

Though my hard fate has thrust me out to servitude,
I tumbled into th' world a gentleman.

Eine weitere Ähnlichkeit mit Shakspere's *Richard III.* findet sich dann in der 2. Scene des IV. Aktes, da der Bruder des ermordeten Alonzo zu dessen Mörder (De Flores) sagt (Dyce IV, 268):

Come hither, kind and true one; I remember
My brother lov'd thee well.

Clarence's rührende Liebe zu seinem Bruder Gloster ist hier das Vorbild. Vgl. *Richard III.* I, 4, 239:

Clarence. O, no, he loves me, and he holds me dear.

Gegen den Schluß des Stückes hält der im übrigen durchaus selbständig gezeichnete Charakter des De Flores ungefähr die Mitte zwischen Shakspere's Gloster und Shakspere's Iago.

Das Motiv der verschmähten Liebe, das Shakspere für

---

[1]) S. die *Inquiry* der Miss Wiggin, desgl. Dyce I, LV und Bullen I, LIX und LX.

[2]) *Engl. Dram. Lit.* II, 512.

die Zeichnung seines Iago unbenützt ließ, ist hier von Middleton mit bestem Gelingen verwertet worden.

In der 1. Scene des V. Aktes erscheint dem Mörder De Flores der Geist des von ihm gemordeten Alonzo. Die Worte, die De Flores dem Gespenst entgegenschleudert, lauten (Dyce IV, 284):

Enter Ghost of Alonzo.

De Flores. Ha! what art thou that tak'st away the light
Betwixt that star and me? I dread thee not:
'Twas but a mist of conscience; all's clear again.
[*Exit.*

Beatrice. Who's that, De Flores? bless me, it slides by!
[*Exit Ghost.*

Man vergleiche damit die grauenerfüllten Worte, die Macbeth im Anblick von Banquo's Geist spricht.

Der Geist des Alonzo in *The Changeling* tritt ganz unnötigerweise auf; seine Erscheinung beeinflußt weder den Seelenzustand des De Flores noch führt sie sonst irgend eine Wendung im Gang der Handlung herbei, ein Grund mehr, anzunehmen, daß der Zug, hier also ganz äußerlich, um des Effektes willen, entlehnt ist.

In der gleichen Scene findet sich endlich noch ein freies Zitat aus Shakspere's *Hamlet* (Dyce IV, 286):

Beatrice. O my presaging soul!

s. *Hamlet* I, 5, 40:

O my prophetic soul!

Die Scene V, 1 von *The Changeling* gehört Middleton zu, also auch, nicht sicher, aber wahrscheinlich, diese Reminiscenz. In nicht weniger als neun Middleton'schen Stücken finden sich Anklänge an Shakspere's *Hamlet*, in: *The Mayor of Queenborough*, *The Honest Whore I. P.*, *A Mad World, My Masters*, *The Roaring Girl*, *A Fair Quarrel*, *The Old Law*, *The Witch*, *The Spanish Gipsy* und *The Changeling*. Sechs von diesen Stücken sind nun allerdings Kompagniearbeiten: *The Honest Whore I. P.* und *The Roaring Girl* gehören wohl zum größeren Teil Dekker, und in den 4 Stücken, in denen Rowley mithalf, wird auch einiges von diesem veranlaßt sein. Rowley war ja selbst Schauspieler, kannte also

vieles aus der dramatischen Literatur wortwörtlich; daß er sich auch vorzüglich auf den Bühneneffekt verstand, geht aus allen seinen Sachen hervor. Was er also im einzelnen, wenn er sich mit Middleton zusammentat, zugab, ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, herauszufinden.

Ähnlich steht es mit zwei von den drei Stücken, die ich nun noch zu besprechen habe: das etwas zweifelhafte Drama *A Match at Midnight* und die beiden pseudo-Shakspere'schen Stücke *The Birth of Merlin* und *The Puritan.*

Miss Wiggin[1]) läßt die Frage, ob das Drama

'A Match at Midnight' (1633 gedruckt)

die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes durch Rowley, oder ganz von Rowley sei, unentschieden, neigt jedoch zu der Ansicht, daß die Ähnlichkeiten in diesem Drama mit Middleton's Art am besten durch Nachahmung von seiten Rowley's zu erklären seien. Fleay und auch Bullen halten das Stück für die Umarbeitung eines Middleton'schen Stückes (das um 1607 verfaßt wäre) durch Rowley.

Das Titelblatt der Quarto von 1633 trägt lediglich die Initialen 'W. R.' Ein äußerer Anlaß, Middleton in's Spiel zu bringen, liegt also nicht vor. Ob die Anklänge in dem Stück an andere Middleton'sche Dramen auf Rechnung Rowley's oder Middleton's zu setzen sind, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden.

Die geringfügigen Shakspere-Reminiscenzen, die darin vorkommen, mögen Middleton so gut wie Rowley zugeschrieben werden. Middleton kannte Shakspere's Werke sehr genau, und Rowley, der selbst Schauspieler war, wahrscheinlich auch.

In der 1. Scene des III. Aktes von *A Match at Midnight* bespricht sich die Widow Wag mit ihrem als Diener verkleideten Gatten über ihre Freier (Dodsley XIII, 52):

Jarvis. But pray, forsooth, how do you mean to dispose of your suitors?

---

[1]) *Inquiry,* S. 7 ff.

Wid. Shall I tell thee? For this, thou hast given him his cure, and he is past care; for old Bloodhound the sawmonger....

Jar. .... What think you of the gentleman that brought a stool with him out of the hall, and sat down at dinner with you in the parlour?

Wid. They say he's an ancient, but I affect not his colours.

Jar. But what say you to the mad, victorious Alexander?

Wid. A wild, mad roarer, a trouble not worth minding.

Diese Zeilen klingen unzweifelhaft an die 2. Scene des I. Aktes von Shakspere's *Merchant of Venice* an, in der Portia mit Nerissa ihre Freier durchhechelt.

Die schon bei *A Fair Quarrel* besprochene Reminiscenz an Shakspere's *Richard III.*[1]) steht in der 1. Scene des III. Aktes, Dodsley XIII, 60.

Das eine der beiden pseudo-Shakspere'schen Dramen, die mit Middleton's Namen in Verbindung gebracht worden sind, ist:

'The Birth of Merlin.'

Der Druck von 1662 gibt auf dem Titelblatt 'William Shakespear' und 'William Rowley' als Autoren an.

Daß das Stück mit Shakspere nichts zu schaffen hat, gilt wohl als ausgemacht. Fleay hält es für die Rowley'sche Bearbeitung eines älteren Stückes, wahrscheinlich des *Uter Pendragon* vom Jahre 1597.[2]) Als Autor dieses älteren Stückes, eventuell als joint author zu Rowley für *The Birth of Merlin* vermutete P. A. Daniel eben unseren Middleton und verwies dafür auf den *Mayor of Queenborough.*

Anklänge an ein paar Stellen in diesem Stück weist *The Birth of Merlin* allerdings auf. Die beiden Frauencharaktere des *Mayor of Queenborough* haben in *The Birth of Merlin,* wenngleich ziemlich variierte Gegenstücke; der keuschen Castiza entspricht die tugendhafte Modestia, der Dirne Roxena die Gattenmörderin Artesia. Doch erklärt sich dies auch aus teilweiser Gemeinsamkeit der Fabel. Die Geschichte von

---

[1]) Moll speit nach ihrem Liebhaber, wie Lady Anne nach Gloster.

[2]) Henslowe, *Diary,* S. 87.

Aurelius, Uter Pendragon und Vortiger bildet auch in *The Birth of Merlin* einen Teil der Handlung.[1] Für die wirkliche Reminiscenz aus dem *Mayor of Queenborough* am Schluß des I. Aktes und ein vorkommendes Shakspere-Zitat mag, wie vielleicht auch bei *A Match at Midnight*, Rowley's Gedächtnis die Erklärung sein.

Am Schluß des I. Aktes von *The Birth of Merlin* befindet sich der Eremit Anselme im Gespräch mit der tugendhaften Modestia (Delius, Seite 16):

Hermit. Are you a virgin?
Modestia. Yes, Sir.
Herm. Your name?
Mod. Modestia.
Herm. Your name and virtues meet, a modest virgin:
Live ever in the sanctimonious way
To heaven and happiness: There's goodness in you;
I must instruct you further: come, look up,
Behold yon firmament, there sits a power,
Whose footstool is this earth. Oh, learn this lesson,
And practise it: He that will climb so high,
Must leave no joy beneath to move his eye.
[*Exit.*
Mod. I apprehend you, sir; on heaven I fix my love,
Earth gives us grief, our joys are all above.

Diese Stelle deckt sich ziemlich genau mit der folgenden aus Middleton's *Mayor of Queenborough.* Der fromme König Constantius im Gespräch mit der keuschen Castiza (Dyce I, 139):

Constantius. Are you a virgin?
Castiza. Never yet, my lord,
Known to the will of man.

---

[1]) "Artesia is undoubtedly borrowed from the Rowen or Rowena of the old chroniclers . . . . . Middleton, after the taste of a later time, degraded his Roxena to a mere adventuress, brazen, lustful and full of guile, untrue alike to friend and foe, a creature of the type of Tamora, Queen of the Goths, in *Titus Andronicus*, without the dignity of passion that imparts a lurid majesty to that terrible figure." Schelling in *The English Chronicle Play*, p. 185.

Const. *O blessed creature!*

. . . .

Keep still that holy and immaculate fire,
You chaste lamp of eternity! 'tis a treasure
Too precious for death's moment to partake,
This twinkling of short life. Disdain as much
To let mortality know you, as stars
To kiss the pavements; you're a substance as
Excellent as theirs, holding your pureness:
They look upon corruption, as you do,
But are stars still; be you a virgin too.
Cast. *I'll never marry . . . . .*
My thoughts henceforth shall be as pure from man,
As ever made a virgin's name immortal.

Die oben erwähnte Shakspere-Reminiscenz betrifft einen Zug, den Shakspere selber dreimal in seinen Werken verwertet hat. *The Birth of Merlin* A. I. Sc. 1 (Delius, S. 4):

Donobert:
She is a woman, sir, and will be won.

Desgleichen (Delius, S. 23):

She was quickly woo'd and won.

In Shakspere's *Titus Andronicus* lautet die Stelle (II, 1, 82):

Demetrius. *She is a woman, therefore may be woo'd;*
She is a woman, therefore may be won.

Im 1. Teil von *Henry VI.* V, 3, 77:

Suffolk. *She's beautiful and therefore to be woo'd;*
She is a woman, therefore to be won.

Endlich in Shakspere's *Richard III.*, I, 2, 228:

Gloucester:
Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Ergiebiger für Middleton fällt eine Prüfung des letzten der hier zu besprechenden Stücke aus, des pseudo-Shaksperesehen Dramas

'The Puritan' (1607 gedruckt).

"The Puritaine, or the Widdow of Watling Streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S."

Über dies 1607 im Druck erschienene Stück, das die Späße des George Pyeboard (i. e. George Peele, des Helden der 'Merry Conceited Jests') zum Gegenstand hat, sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden. Daß Shakspere der Verfasser sei, glaubt heute niemand mehr. Dyce deutet die Initialen 'W. S.' auf Wentworth Smith.

Dr. Farmer sah in der 2. Sc. des I. Aktes den Beweis, daß der Verfasser ein University man gewesen sein müsse. Dazu paßte sehr gut die von Fleay begünstigte und von Bullen [1]) unterstützte Vermutung, Thomas Middleton habe diese Komödie geschrieben. Die von Fleay weiterhin aufgestellte Behauptung, Middleton travestiere in diesem Stück Shakspere, bedürfte wohl noch des Beweises. Fleay [2]) begnügt sich mit folgenden Hinweisen:

"With *'the first chapter of Charity'* I. 4 compare *Twelfth Night*, I. 5."

I, 5, 240 von *Twelfth Night* heißt es:

Olivia. — Where lies your text?

Viola. In Orsino's bosom.

Oli. In his bosom: In what chapter of his bosom?

Vio. To answer by the method, in the first of his heart.

Oli. O, I have read it: it is heresy.

Die Stelle in *The Puritan* lautet (Hazlitt, S. 261):

Nicholas. Why, cousin, you know 'tis written, 'Thou shalt not steal'.

Idle. Why, and fool, 'Thou shalt love thy neighbour', and help him in extremities.

Nich. Mass, I think it be indeed: in what chapter's that, cousin?

Idle. Why, in the first of Charity, the second verse.

---

[1]) *Middleton* I, XC.

[2]) *Chronicle* II, 93.

Nich. The first of Charity, quoth-a? That's a good jest; there's no such chapter in my book.

Idle. No, I knew 'twas torn out of thy book, and that makes it so little in thy heart.

Der Spaß besteht darin, daß Nicholas, der nach dem 'chapter of Charity' frägt, ein Puritaner ist. Der Autor verhöhnt hier also die Puritaner. Der Witz mit dem 'chapter' erinnert freilich an die Stelle in *Twelfth Night*, aber wenn eine Beziehung zwischen den beiden Stellen vorhanden ist, so ist es die einer einfachen Anlehnung des Autors von *The Puritan* an Shakspere. Von einer Travestierung kann kaum die Rede sein.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Stelle, die Fleay zur Illustrierung seiner Behauptung namhaft macht:

"Sir John '*accosts*' Mary, II. 1, cf. *Twelfth Night*, I. 3."

Die Stelle in *The Puritan* (II, 1) heißt (Hazlitt, Seite 264):

Sir John zu Mary: *Then, not forgetting the sweet of new ceremonies, I first fall back; then recovering myself, make my honour to your lip thus; and then accost it.* [*Kisses her.*

In *Twelfth Night* I, 3, 52 besteht der 'fun' darin, daß Sir Andrew Aguecheek das Wort *accost* nicht versteht; Sir Toby Belch erklärt es ihm dann:

You mistake, knight: 'accost' is front her, board her, woo her, assail her.

Das Wort kommt in Shakspere nur noch einmal vor, *Twelfth Night* III, 2, 23. Merkwürdigerweise steht es auch in einem Middleton'schen Stück, das im gleichen Jahr wie *The Puritan*, 1607, erschien: *The Phoenix* A. I. Sc. 4 (Dyce I, 330):

What a busy caterpillar's this! let's accost[1]) *him in that manner.*

Das stimmte vortrefflich zu der Annahme, daß Middleton der Verfasser von *The Puritan* sei. Unverständlich ist nur,

---

[1]) Später kehrt der Ausdruck bei Middleton noch einmal wieder, und zwar diesmal in unverkennbarer Anlehnung an die Stelle in *Twelfth Night*. Siehe *The Changeling* (Dyce IV, 211 und 213).

wie Fleay sich hier eine Travestierung des Shakspere'schen Witzes zurechtlegt.

Noch deutlicher ist die Reminiscenz an Shakspere in der nächsten Stelle, die Fleay zitiert:

"*Shooters and archers are all one, I hope,* II, 1, cf. *Love's Labour's Lost,* IV, 1."

Die Stelle in *L. L. L.* IV, 1, 110 lautet:

Boyet. Who is the suitor? who is the suitor?
Rosaline. Shall I teach you to know?
Boyet. Ay, my continent of beauty.
Ros. Why, she that bears the bow.
Finely put off!
Boyet. My lady goes to kill horns; but, if thou marry,
Hang me by the neck, if horns that year miscarry.
Finely put on!
Ros. Well then, I am the shooter.

In *The Puritan* II, 1 (Hazlitt, S. 265): (Die Freier der Witwe und ihrer Töchter sind eben eingetreten):

Frailty. — Are not these archers? — what do you call 'em — shooters? — Shooters and archers are all one, I hope!
(shooter = suitor).

Die Reminiscenz liegt klar zu Tage. Es wäre nicht die einzige, die Middleton aus *Love's Labour's Lost* in Anwendung gebracht.

Vergleiche auch *No* { *Wit* / *Help* } *Like A Woman's*, wo das Wortspiel shooter-suitor dreimal verwendet ist (Dyce V, 39, 48 und 79).

Die 4. Stelle in *The Puritan*, in der Fleay die Travestierung eines Shakspere'schen Scherzes erblickt, lautet (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 271):

Pyeboard (zu Skirmish und Oath, die miteinander fechten):
How now? for shame, for shame, put up, put up.

Fleay vergleicht damit *2 Henry IV.* II, 4, 220:

Hostess. Alas, alas! put up your naked weapons, put up your naked weapons.

'naked' sagt die Wirtin Shakspere's; der Autor von *The*

Puritan sagt 'for shame'. Auf diese Weise kann man wohl jede Stelle mit jeder anderen in Verbindung bringen.

An 5. Stelle zitiert Fleay (A. III. Sc. 1, Hazlitt, S. 270):

Skirmish. How now, creatures? What's o'clock?

Frailty. Why, do you take us to be Jacks o'the clock house?

Cf. *Richard III.* IV, 2, 117:

— like a Jack, thou keep'st the stroke
Betwixt thy begging and my meditation.

Mindestens ebensoviel Ähnlichkeit mit der Stelle in *The Puritan* haben die Worte in Shakspere's *Richard II.* V, 5, 60:

While I stand fooling here, his Jack o'the clock.

Wenn hier ein Zusammenhang vorhanden ist, so gab ihn wiederum nur das Gedächtnis des Autors von *The Puritan.* Eine Travestierung müßte doch wesentlich anders aussehen.

Ebenfalls als einfache Reminiscenz stellt sich die nächste Stelle dar, die Fleay ausfindig gemacht hat:

A. IV. Sc. 2 (Hazlitt, Seite 288):

The fescue of the dial is upon the christ-cross of noon.

Cf. *Romeo and Juliet* II, 4, 118:

Nurse. Is it good den?

Mercutio. 'Tis no less, I tell you, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.

Bei Shakspere ist die Phrase ein derber Witz, in *The Puritan* ist sie nur wörtlich zu nehmen.

Die 7. Anspielung auf Shakspere sieht Fleay in der 3. Sc. des IV. Aktes von *The Puritan* (Hazlitt, Seite 292):

Pyeboard. . . . . Let me entreat the corpse to be set down.

Sheriff. Bearers, set down the coffin.

Hier soll die berühmte Scene I, 2 aus *Richard III.* das Vorbild sein. Die Situationen sind jedoch total verschiedene. Der Sheriff sagt ohne jede Erregung, ohne jedes Pathos, ganz einfach wie man einem Bedienten sagt, was er zu tun hat, *bearers, set down the coffin.* Die Situation ergibt sich ganz natürlich aus der Entwicklung der Intrigue. Gloucester's zornige Worte haben damit sicher nichts zu schaffen.[1])

[1]) Ein anderes Mal hat Middleton (höchstwahrscheinlich ist *er*, nicht

"The recovery of Oath IV, 3", schreibt Fleay weiterhin, "is modelled on that of Thaisa in *Pericles* III, 2."

Die Stellen haben entschiedene, wenn auch nur das Äußere des Vorgangs betreffende Ähnlichkeit (Hazlitt, S. 292 und 293):

Sheriff. Bearers, set down the coffin. This were wonderful, and worthy Stowe's Chronicle.

Pyeboard. I pray bestow the freedom of the air upon our wholesome art. Mass, his cheeks begin to receive natural warmth . . . . . . O, he stirs! he stirs again! look, gentlemen! he recovers! he starts, he rises!

Sheriff. O, O, defend us! Out, alas!

Pye. Nay, pray be still; you'll make him more giddy else. He knows nobody yet.

Dies ist auch die Scene, in der die wichtige, von Dr. Farmer entdeckte Anspielung auf Banquo's Geist sich findet (Hazlitt, S. 293):

— *Come, my inestimable bullies, we'll talk of your noble acts in sparkling charnico; and instead of a jester, we'll have the ghost in the white sheet sit at the upper end of the table.*

Dazu gesellt sich eine zweite Anspielung auf Shakspere's *Macbeth* in der 6. Scene des III. Aktes, und zwar ist es das Vorspiel zu Shakspere's Tragödie, das hier persifliert werden soll. 'Fair is foul, and foul is fair' singen die Hexen, und mit 'Thunder and lightning' nimmt das Ganze seinen Anfang.

In der 6. Scene des III. Aktes von *The Puritan* nun beraten Idle und Pyeboard miteinander, an welchem Tage und zu welcher Stunde sie eine „Geisterbeschwörung" zu Wiederauffindung von Sir Godfrey's goldener Kette ansetzen wollen (Seite 284 bei Hazlitt):

Pyeboard. Here's the fifteenth day. [*Reads*] *'Hot and fair'.*

Idle. Puh! would it had been 'hot and foul'.

Dekker, der Verfasser der betreffenden Scene) die effektvolle Stelle aus Shakspere's *Richard III.* benützt: siehe *The Honest Whore I. P.* A. I. Sc. 1 (III, 5 und 6 bei Dyce).

Pye. The sixteenth day; that's to-morrow: [*Reads*] *'The morning for the most part fair and pleasant'* —

Idle. No luck.

Pye. 'But about high-noon, lightning and thunder.'

Idle. Lightning and thunder? admirable! best of all! I'll conjure to-morrow just at high-noon, George.

Die Summe all dieser Reminiscenzen scheint auf Thomas Middleton als Autor von *The Puritan* zu deuten. Die Initialen 'W. S.' auf dem Titelblatt des Druckes von 1607 wollen wohl absichtlich irreführen.

Vorzüglich die Reminiscenzen aus *Twelfth Night* und *Love's Labour's Lost*, die in späteren Middleton'schen Stücken wiederkehren, machen es recht wahrscheinlich, daß Middleton der Verfasser des Stückes ist.

Stellen wir nun die Entlehnungen, Reminiscenzen und Anklänge an Shakspere in den 21, mit *The Honest Whore I. P.* und *The Puritan* 23, überlieferten Stücken Middleton's rein äußerlich zusammen, so ergibt sich, daß 17 verschiedene Shakspere'sche Dramen in 17, mit *The Puritan* 18, verschiedenen Stücken Middleton's Verwendung fanden, und zwar:

'Hamlet' 9mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Mad World, My Masters,
The Roaring Girl,
A Fair Quarrel,
The Witch,
The Spanish Gipsy,
The Old Law, und
The Changeling.

'Romeo and Juliet' 6mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Honest Whore I. P.,
The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
A Chaste Maid in Cheapside,
The Puritan.

'Macbeth' 5 mal, in:

The Phoenix,
The Witch,
More Dissemblers besides Women,
The Changeling,
The Puritan.

'Measure for Measure' 4 mal, in:

Blurt, Master-Constable,
The Phoenix,
Michaelmas Term,
Your Five Gallants.

'Love's Labour's Lost' 4 mal, in:

Blurt, Master-Constable,
A Mad World, My Masters,
The Old Law,
The Puritan.

'Richard III.' 4 mal, in:

The Mayor of Queenborough,
The Honest Whore I. P.,
A Fair Quarrel,
The Changeling.

'First Part of Henry IV.' 4 mal, in:

The Family of Love,
A Mad World, My Masters,
Any Thing for a Quiet Life,
Your Five Gallants.

'Twelfth Night' 3 mal, in:

The Phoenix,
The Changeling,
The Puritan.

'King Lear' 2 mal, in:

The Mayor of Queenborough,
Any Thing for a Quiet Life.

'The Merchant of Venice' 2 mal, in:

Michaelmas Term,
More Dissemblers besides Women.

'Othello' 1 mal, in:

The Honest Whore I. P.

'The Taming of the Shrew' 1 mal, in:
Your Five Gallants.
'Much Ado About Nothing' 1 mal, in
Blurt, Master-Constable.
'As You Like It' 1 mal, in:
The Spanish Gipsy.
'Second Part of Henry IV'. 1 mal, in:
Your Five Gallants.
'Henry V.' 1 mal, in:
Your Five Gallants.
Und die Lancaster-Tetralogie 1 mal, in:
The Mayor of Queenborough.

Die 5 Middleton'schen Stücke, in denen sich keine Reminiscenzen an Shakspere finden (*A Trick to Catch the Old One; No Wit, No Help Like a Woman's; Women Beware Women, The Widow* und *A Game at Chess*) gehören, mit Ausnahme von *A Trick to Catch the Old One* (1607), in eine späte Zeit von Middleton's dichterischem Schaffen. Wie es erklärlicherweise die frühen, vorzüglich die Anfängerstücke [1]) sind, in denen die größte Unselbständigkeit herrscht. An erster Stelle sind hier zu nennen: 'The Mayor of Queenborough', 'Blurt, Master-Constable', 'The Phoenix' und 'The Family of Love'. Doch auch in seinen späteren Stücken geht Middleton nicht immer eigene Wege: Die Tragikomödie 'The Witch' ist hier das beste Beispiel.

Auch muß hervorgehoben werden, daß die Reminiscenzen, die Middleton verwertete, fast nie äußerlicher Natur sind: in der Regel ist es ein schon in eine bestimmte künstlerische Form gegossener Inhalt, den er mit mehr oder minder kenntlichen Umbiegungen für seine Zwecke verwendet.

Von Shakspere'schen Stücken schuldet er in dieser Hinsicht am meisten:

'Richard III.', 'Henry IV.' I und II, 'Romeo and Juliet', 'Measure for Measure', 'Hamlet' und 'Macbeth'.

---

[1]) Die drei ersten dramatischen Versuche Middleton's sind leider verloren gegangen.

Die Tatsache, daß sich in Shakspere's Werken nicht eine einzige Stelle findet, die als eine Reminiscenz an Middleton gedeutet werden kann, findet ihre Erklärung erstlich in dem Umstand, daß Middleton 6 Jahre jünger ist als Shakspere, sodann in der Verschiedenheit der Gebiete, in denen die beiden Dichter ihr Bestes leisteten (Shakspere hat sich nie in der bürgerlichen Sphäre versucht); und endlich in der einfachen Überlegung, daß wohl der Starke den Schwachen, nicht aber der Schwächere den Stärkeren anziehe.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXX.

FRANÇOIS HABERT UND SEINE ÜBERSETZUNG DER METAMORPHOSEN OVIDS.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

FRANÇOIS HABERT

UND SEINE ÜBERSETZUNG DER METAMORPHOSEN OVIDS

VON

DR. AUGUST LEYKAUFF.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

Vorwort.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Breymann, der mir das Thema zur vorliegenden Arbeit stellte und mich bei derselben mit Rat und Tat in liebenswürdigster Weise unterstützte, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Gleichzeitig fühle ich mich Herrn Professor Dr. Schick für seine freundliche Beihilfe bei der Korrektur zu hohem Dank verpflichtet, und endlich möchte ich es nicht unterlassen, verschiedenen Bibliotheken: der *k. Hof- und Staatsbibliothek,* sowie der *k. Universitätsbibliothek* in *München,* der *k. Bibliothek* in *Berlin,* der *Bibliothèque nationale,* der *Bibliothèque de l'Arsenal* und der *Bibliothèque de Geneviève* in *Paris,* sowie dem Herrn Konservator der *Bibliothèque publique* in *Versailles,* für ihre Bemühungen an dieser Stelle meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Inhalt.

Kap. 2. Habert als Übersetzer der Metamorphosen Ovid's.

§ 1. Frühere und gleichzeitig französische Metamorphosen-übersetzungen.

§ 2. Habert's Metamorphosenübersetzung.

Benützte Literatur.

Amboyse, M.: Les cent epigrammes auec la vision, la complaincte de vertu . . . et la fable de lamoureuse Biblis et de Caunus, traduyte Douide par Michel damboyse . . . Paris. s. a. (Privileg vom 6. März 1532). 8°.

Aneau, B.: Trois liures de la Métamorphose d'Ovide. Traduictz en vers François. Le premier et second par Cl. Marot. Le tiers par B. Aneau. Lyon. 1556. 8°.

Annales poétiques ou Almanach des Muses. Paris. 1778—88. 40 Bde. 8°.

Bartsch, K.: Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter (= 38. Bd. der Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur). Quedlinburg und Leipzig. 1861. 8°.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneka's etc. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, Heft XXIV). Erlangen u. Leipzig. 1902. 8°.

Bonnard, J.: Les traductions de la Bible en vers français au moyen-âge. Paris. 1884. 8°.

Bourciez, E.: Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. Paris. 1886. 8°.

Boyer, H.: Un ménage littéraire en Berry au seizième siècle. Bourges. 1859. 8°.

Chamard, H.: La date et l'auteur du Quintil Horatian, in: La Revue d'Histoire littéraire de la France V, 54—71.

Chevalier, J.: Histoire religieuse d'Issoudun. Issoudun. 1900. 8°.

Colletet, W.: Traitte de la Poesie morale et sententieuse. Paris. 1658. 16⁰.

Crapelet: Les poètes françois depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe. Paris. 1824. 3 Bde. 8⁰.

Darmesteter, A., et Hatzfeld, A.: Le seizième siècle en France. Paris. 1878. 8⁰.

Denais, J.: Les Poésies de Germain Colin Bucher, Angevin. Paris. 1890. 8⁰.

Dolet, E.: La manière de bien traduire d'une langue en aultre. Lyon. 1540. 8⁰.

Dubellay, J. du: La deffence et illustration de la langue francoyse, p. p. E. Person. Versailles et Paris. 1878. 8⁰.

Duplessis, G.: Essai bibliographique sur les différentes éditions des Œuvres d'Ovide, ornées de planches, publiées au XVe et XVIe siècles, in: Bull. du Bibliophile. 1889. S. 1—27, 97—123.

Freymond: Siehe die Festschrift zu Tobler's Jubiläum 1895.

Graesse. J. G. Th.: Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte. Dresden. 1837—59. 4 Bde. 8⁰.

— —: Trésor de livres rares et précieux. Dresden. 1858. 4⁰.

Grillon des Chapelles: Esquisses du Département de l'Indre. Paris. 1852. 3 Bde. 8⁰.

Hart, H.: Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbesage. Progr. Passau. 1889. 8⁰.

Hennebert, F.: Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et le XVIIe siècles in: Annales des Universités de Belgique. Questions de philologie. S. 1—261. Bruxelles. 1861. 8⁰.

Junker, H. P.: Grundriß der Geschichte der französischen Litteratur. Münster i. W. 1894. 8⁰.

Kehrli, Heinr.: Die Phaetonfabel im Ovide moralisé. Bern. 1897. 4⁰.

Kremp, G.: Histoire de la ville d'Issoudun. Issoudun. 1887. 8⁰.

Kühne, H.: Prolegomena zu Maître Elies altfranzösischer Bearbeitung der ars amatoria des Ovid. Diss. Marburg. 1883. 8⁰.

La Barre-Duparcq, E. de: Histoire de Henri II. Paris. 1887. 8⁰.

Langlois, E.: Origine et sources du Roman de la Rose, in: Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 58. Paris. 1891. 8⁰.

Lintilhac, E.: Précis historique et critique de la littérature française. Paris. 1890. 8⁰.

Lotheissen: Margareta von Navarra, ein Lebensbild. Wien. 1885. 8⁰.

Lübke, W.: Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart. 1885. 8⁰.

Marcou, L. Th.: Morceaux des classiques français des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Paris. 1884. 8⁰.

Marot, Cl.: Œuvres, p. p. G. Guiffrey. Paris. 1875. 4⁰.

Minckwitz, M.: Beiträge zur Geschichte der französischen Grammatik im 17. Jahrh., in: Körting's Zeitschrift XIX, 81—191.

Oncken, W.: Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen. Berlin. 1891 ff. 8⁰.

Ovide, P.: Les quinze liures de la Metamorphose D'ouide, Poëte treselegant, contenans L'olympe des Histoires poëtiques, traduictz de Latin en Francoys. Paris. 1539. 8⁰.

Palissot, Ch.: Œuvres. Liège. 1777. 7 Bde. 8⁰.

Paris, G.: Chrétien de Legouais et autres traducteurs et imitateurs d'Ovide, in: Hist. litt. de la France XXIX, 455 ff.

Paulmy, M. de, et Contant d'Orville: Mélanges tirés d'une grande bibliothèque. Paris. 1779—88. 7 Bde. 4⁰.

Pérémé, A.: Recherches historiques et archéologiques sur la ville d'Issoudun. Issoudun. 1847. 1856². 8⁰.

Picot, E.: Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron J. de Rothschild. Paris. 1887—93. 3 Bde. 8⁰.

Rabelais, F.: Œuvres, p. p. Burgaud des Marets et Rathéry. Paris. 1857. 8⁰.

Sainct-Gelays, M. de: Œuvres complètes, p. p. Pr. Blanchemain. Paris. 1873. 8⁰.

Schick, J.: Kleine Lydgatestudien, im: Beiblatt zur Anglia VIII, 134 ff.

Sibilet, T.: Art poëtique Francois. Paris. 1548. 8°.

Sieper, E.: Les Echecs amoureux, in: Literarhistorische Forschungen, herausg. von Schick und Waldberg, Nr. IX.

Stollreither, E.: Quellen-Nachweise zu John Gower's Confessio Amantis. München. 1901. 8°.

Sudre, L.: P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libros quomodo nostrates medii aevi poetae imitati interpretatique sint. Parisiis. 1893. 8°.

Tarbé, P.: Les œuvres de Philippe de Vitry. Reims. 1850. 8°.

Théret, A.: Littérature du Berry. Bourges. 1900. 8°.

Viollet le Duc: Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de M. V. l. D. Paris. 1843. 8°.

Wagner, E. W.: Mellin de Saint-Gelais, eine literatur- und sprachgeschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen. 1893. 8°.[1]

---

[1] In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benutzte Werke nicht mit aufgeführt worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor*, p. IX ff.: Ebner, *Beitrag*, p. X ff. und Buchetmann, *Rotrou's Antigone*, p. VIII ff. verzeichnet sind: Birch-Hirschfeld, *Geschichte* etc.; Brunet, *Manuel* etc.; Chasles, *Études* etc.; Faguet, *La tragédie* etc.; Fries, *Montchrestien's „Sophonisbe"* etc.; Girardin, *Tableau* etc.; Godefroy, *Histoire* etc.; Goujet, *Bibliothèque* etc.; *Histoire littéraire* etc.; Hoefer, *Nouvelle biographie* etc.; Julleville, *Histoire de la langue* etc.; Lacroix-Du Verdier, *Bibliothèques* etc.; La Vallière, *Bibliothèque* etc.; Michaud, *Biographie* etc.; Morf, *Geschichte* etc.; Nicéron, *Mémoires* etc.; Parfaict, *Histoire* etc.; Peletier, *L'Art Poëtique* etc.; Sainte-Beuve, *Tableau* etc.; Suchier-Birch-Hirschfeld, *Geschichte* etc.



Einleitung.

François Habert, ein Zeitgenosse und Anhänger Marot's, dichtete ungefähr in den Jahren 1540—60. Ohne tiefer auf sein poetisches Schaffen einzugehen, hat die Kritik der Folgezeit den Stab über ihn gebrochen oder ihn doch recht oberflächlich und einseitig beurteilt.[1]) Erst die neuesten Literarhistoriker geben eine, wenn auch zum Teil absprechende, so doch richtigere Beurteilung seiner Leistungen. Während Julleville[2]) und Morf[3]) nur einzelne charakteristische Seiten seines Wirkens hervorheben, betrachten Birch-Hirschfeld[4]), namentlich aber Théret[5]) die reichhaltige Produktion Habert's in ziemlich eingehender Weise.

Trotzdem ist bisher noch manche Seite seines dichterischen Schaffens unbesprochen geblieben oder falsch beurteilt worden; auch hat man ihm als Menschen und Zeugen seiner Zeit wohl nicht genügende Beachtung geschenkt. Es dürfte sich daher verlohnen, noch etwas genauer auf sein Leben und Denken einzugehen.

Auf vier Seiten zählte Goujet (1740 ff.) die Hauptdaten

---

[1]) Vgl. Goujet, *Bibliothèque* VI, 25 ff.; Nicéron, *Mémoires* XXXIII, 182 ff.; La Croix-Du Verdier, *Bibliothèques* I, 223; III. 656 ff.

[2]) *Hist. de la Langue et de la Litt. fr.* III, 127, 128.

[3]) *Gesch. d. neuer. frzs. Lit.* I, 54. Morf's Urteil läßt sich in die Worte zusammenfassen: Armselige, fade, eintönige Dichtung, aber in klarer, fließender Sprache.

[4]) *Gesch. der frzs. Lit.* S. 154—157; dazu S. 37. Anm. 19.

[5]) *Littérature du Berry*, S. 9—147.

im Leben des Dichters auf.[1]) Seitdem hat die Habert-Biographie keinen nennenswerten Fortschritt gemacht, da die nachfolgenden Literarhistoriker sich in der Hauptsache mit Goujet's Angaben begnügt haben. Der Dichter erwähnt in seinen Schriften manche Einzelheit seiner privaten Verhältnisse; er spricht von seinen Studien, die mit dem Tode seines Vaters plötzlich abgebrochen werden mußten; er verbreitet sich über seine Tätigkeit in den verschiedenen Stellungen, die er bei Juristen und Geistlichen einnahm; endlich bietet er dankenswerte Aufschlüsse über seine Aufnahme und seine Wirksamkeit am Hofe. Unsere Darstellung von Habert's Leben und Weltanschauung gründet sich also auf eine eingehende Durchforschung seiner Schriften, deren Zahl, chronologische Folge und Ausgaben weiter unten eingehend beleuchtet werden sollen.[2]) Es war dies nötig, da die bisher veröffentlichten Zusammenstellungen[3]) weder vollständig noch kritisch gesichtet waren.

---

[1]) *Bibliothèque* XIII, 9—13.

[2]) Siehe den Anhang.

[3]) La Croix-Du Verdier, *Bibl. fr.* I, 223 ff. u. III, 656 ff.; Nicéron, *Mém.* XXXIII, 184 ff.; Goujet, *Bibl. fr.* XIII, 14 ff.; Graesse, *Trésor* III, 192; Brunet, *Man. du libr.* III, 2 ff. u. Suppl. 585 ff.; Picot, *Catalogue*, S. 455 ff.; Birch-Hirschfeld, *Geschichte* etc., S. 37; Théret, *La littérature du Berry*, S. 126—129.

Kapitel I.

Habert's Leben und Weltanschauung.

§ 1. Äußere Lebensverhältnisse.

«Ma terre naturelle
Est en Berry, Yssouldun on l'appelle
Ou i'ay esté des bons espris cogneu.» [1])

Mit diesen Worten stellt sich François Habert in seinen „Jugendgedichten des Freudelosen" dem Bischof von Noyon vor. Issoudun, seine Vaterstadt, stand seit 1517 unter der Verwaltung einer hochgebildeten Fürstin, der Schwester Franz' I., Margareta von Navarra. Mit ihr hatte der Geist der Renaissance und der Reformation seinen Einzug gehalten, und Männer wie Pierrre Guenois (1520), den berühmten Rechtsgelehrten und Mitarbeiter des Cujas, Denis du Jon, ein Opfer der Reformation, und Franz Habert, den Hofdichter Heinrichs II., zählt die Lokalgeschichte [2]) mit Stolz zu den ihrigen. Die schöngeistige Gesellschaft dieser Stadt reimt und dichtet, verfaßt Balladen, Rondeaux, Epigramme etc. Neben Blois, wo der Hof sich öfters aufhielt, genoß Issoudun den Ruf, daß seine Bewohner das reinste Französisch sprächen. „*Ich weiß,*" sagt ein Zeitgenosse, der Dramatiker Bouchet [3]),

---

[1]) *Jeunesse du B. de L., epistre* XIII, S. 41 r.

[2]) Pérémé, *Rech. hist.*, S. 414; Kremp, *Hist. d. l. ville d'I.*, S. 26; Chevalier, *Hist. relig. d'I.*, S. 214; Boyer, *Un ménage litt.*, S. 9; Théret, *Littérature*, S. 1.

[3]) Julleville, *Les Mystères* II, 130.

„daß eure Sprache ohne falschen Accent, nicht barbarisch ist, und ich bin fest überzeugt, daß sie in Gallien derjenigen des Hofes am nächsten steht.“ Dies war das Milieu, in dem der junge Habert sich bewegte.

Die genaue Zeit seiner Geburt ist unbekannt. Da die „Jugendgedichte des Freudelosen (1541)“ sein erstes Werk sein dürften, so wird er wohl um 1520 das Licht der Welt erblickt haben, wie das auch bisher ganz allgemein angenommen worden ist.[1])

Das von einigen[2]) angenommene Jahr 1508 kann nicht richtig sein, da sich Habert auf dem Titelblatte der *Jeunesse du B. d. L.* (1541) noch *«escollier estudiant à Tholose»* nennt. Mit 33 Jahren wird er kaum mehr Student gewesen sein oder sich als solchen bezeichnet haben. Ferner ist zu beachten, daß in den 1558 erschienenen *«Discours de la court»* (siehe Anhang, S. 121) sich ein von dem Verleger dieser Schrift, Philippe Danfrie, herrührendes Sonnet befindet, welches folgendermaßen beginnt:

«France a receu un honneur admirable
Regnant François tant puissant,
A voir la court d'un tel roy très-puissant,
Plaisir n'estoit à ce plaisir semblable.
Du Roy viuant qui n'est moins vénérable
Veux tu sçauoir l'honeur resplandissant?
Icy l'escrit un poëte naissant
Sur Hélicon aux neufs seurs agréable,
De cest autheur humble est l'affection
Pour les vertus où gist perfection,
Bonté, grandeur . . .»

Dazu bemerkt Desbarreaux-Bernard sehr richtig: *«Si Fr. Habert était né en 1508, il aurait eu cinquante ans lorsqu'il publia son Discours de la court. Dans cette hypothèse, l'épithète de poëte naissant ne lui était pas applicable.»*[3])

---

[1]) Pérémé, *Rech.*, S. 347: *«de 1515 à 1520»*; Graesse, *Lehrbuch* etc. III, 473; Godefroy, *Hist.*, S. 610.

[2]) *Nouv. biogr. gén.* XXIII, 11.

[3]) *Bull. du Bibl.* (1870/71), S. 362.

Habert's Vater war ein kluger und ehrenwerter Alter (*sage vieillard et loing de vitupere*), der dem jungen Franz eine gute, religiöse Erziehung zu teil werden ließ. „*Mein Sohn*," pflegte er zu sagen [1]), „*sieh die Nachtigall an! Sobald sie Junge hat, hört sie auf zu singen und sorgt für deren Nahrung. So sollen auch wir unseren Kindern Nahrung spenden, nicht nur für den Körper, sondern auch für den Geist, und diese geistige Nahrung ist die heilige Schrift.*" In schöner Weise deutet er dann die Nachtigall symbolisch:

Le rossignol ses petits nourissant
Est le Seigneur celeste tout puissant
Qui nous nourrist tant de manne fertile
Que du repas de son pur euangile
En nous monstrant que nous deuons nourrir
Les indigents que la faim fait mourir
En nous monstrant que tous sont noz enfants
Qui en la foy de Christ son[t] triumphants.[2])

Da Habert seiner Mutter nie Erwähnung tut, so dürfen wir wohl annehmen, daß er sie schon früh verloren hatte. „*Dir war das Schicksal nicht abhold,*" schreibt er einmal an seinen Freund Jehan le Brun [3]), „*denn du hattest und hast noch jetzt die Mutter.*" Mit diesen Worten wollte er offenbar andeuten, daß e r (Habert) nicht in derselben glücklichen Lage war.

Der alte Habert hatte sieben Kinder, vier Töchter und drei Söhne: Franz, Claudius und Peter. Drei der Töchter starben schon vor 1540, also bevor des Bruders Dichterlaufbahn begann.[4]) Die vierte scheint um 1540 verheiratet gewesen zu sein.[5]) Der eine Bruder — Claude — war

---

[1]) *Dicts de sept Sages* Giiij/r.

[2]) *Dicts de sept Sages* Giiij/r. f. (Zwiegespräch zwischen den Hirten Robinet und Luquet).

[3]) *Suytte du B. d. L.*, S. 48/v ff.: *Epistre VI: A Maistre Jehan le Brun.*

[4]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 27/r: *Ep. VII à une sienne seur.*

[5]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 27/r:

Dieu vouloit des quatre vous eslire
Pour vng grand fruict en ce monde produire.

«greffier à buzancoys» [1]), der andere — Pierre — war Literat (*maistre escrivain*) in Paris, wo er eine Abhandlung über die Kunst, „*rasch und leicht französisch lesen, sprechen und schreiben zu lernen*," einen „*Katechismus der Tugend*" etc. schrieb.[2])

Um seine Gymnasialstudien zu machen, wurde der junge Franz nach Paris geschickt. Hier begeisterte er sich für die alten Klassiker und machte die ersten Versuche, lateinische Verse zu schmieden. Überhaupt eignete er sich eine gründliche Kenntnis des Latein an. Seine Lieblingsdichter waren Ovid und Horaz. Griechisch scheint er wenig gekonnt zu haben.

Die Großstadt bot dem Jüngling manche Anregung: *«Facunde et heureuse»* nennt er seine Studienzeit in Paris [3]), wo er mit einem Verwandten, seinem *cousin germain Guilloteau* einen innigen Freundschaftsbund schloß. Später — wann, wissen wir nicht — kam sein Vater in die Hauptstadt und nahm den Sohn aus der Schule heraus.[4])

Franz kehrte nach Berry zurück, wo er seine poetischen Versuche unentwegt fortsetzte, angeregt durch seinen Pariser Gönner, *maistre Charles Billon*.[5]) Es währte jedoch nicht lange, so bezog der junge Dichter die Universität Toulouse, wo er sich mit solchem Eifer dem Rechtsstudium widmete, daß ihm keine Zeit blieb, seinen dichterischen Neigungen zu folgen.[6]) Noch in späteren Jahren finden wir Spuren dieser juristischen Tätigkeit. In seiner einzigen Prosaschrift, einem „Katechismus der christlichen Nächstenliebe" [7]), schreibt er einen einförmigen und öden Juristenstil. Er definiert z. B. (S. 16/r) die christliche Nächstenliebe als *la reciproque dilection ordonnée . . . au nouueau testament . . . passé par les fideles Notaires.*

---

[1]) *Comb. d. Cup. Piiij v: Ep. a maistre Cl. Habert.*

[2]) *Le moyen de promptement et facilement apprendre en lettre francoyse à bien lire, prononcer et escrire. P. Ph. Danfrie et R. Breton. 1549. 8⁰. L'institution de Vertu contenant plusieurs excellentes sentences morales . . . Paris, Jean Ruelle. 1556. 16⁰.* — Vgl. auch Goujet, *Bibliothèque fr.* XIII, 48 ff.

[3]) *Jeun. du B. d. L., Epistre liminaire,* S. 4/v.

[4]) *Ibd. Ep. à m. maistre charles billon,* S. 47/r.

[5]) *Ibd.,* S. 48/v.

[6]) *Ibd. Ep. à M. l'Euesque de Noyon.* S. 04/r (Druckfehler f. 40)

[7]) *L'institution de liberalite chrest.* P. 1551.

Jan, Marc, Luc et Matthieu, et ratifié par Jesuchrist, en signe de laquelle ratification, il a respandu son sang . . .

An einer anderen Stelle (S. 17/v) sagt er: *Par liberalité ainsi difinie, Chrestiennement gardée et mise a execution, selon les troys poincts susdicts, nous euitons la malheureuse et interdicte auarice.*

Diese Zeit ernsten Studiums wurde plötzlich durch einen harten Schicksalsschlag unterbrochen: Habert's Vater starb. Traurige Tage begannen für den jungen *escollier estudiant.* Der verstorbene „Mäcen", wie er seinen Vater nennt, hinterließ ihm nicht soviel *pour viure*

Encores moins pour
Les liures poursuyre.[1])

Freunde und Bekannte bittet der arme Rechtspraktikant um Vermittlung einer Stelle oder um Geld. Ein halbes Jahr lang dient er einem jungen *protenotaire.* Doch dieser Wohltäter verreist und Habert verliert seinen Posten.[2]) Seine Gläubiger drängen ihn und besonders seine Hausfrau setzt ihm arg zu:

Pour ceste heure vng prisonnier ie suis,
Mais ce n'est pas pour acte plein d'exces
Ains seulement par faulte de pecune
Et ma prison c'est vne hostelerie
Dont la maistresse est du debte marrie
Et n'ay vigueur au courroux resister
Si ie ne veulx de l'argent luy compter.[3])

Dazu befällt ihn noch eine Krankheit:

Dessus la peau les os sont apparens[4])
Et n'ay amys pour comfort ne parens . . .
Dueil sans cesser en moy se continue
Et iour en iour ma bourse diminue
Tout le proffit de si peu de doctrine
Qui est en moy se mect en medecine.

---

[1]) *Jeun. du B. d. L., Ep. a m. maistre charles billon,* S. 48/r.
[2]) *Jeun. du B. d. L.,* Ep. XIII, S. 41/r.
[3]) *Suytte du B. d. L.,* Ep. III, S. 44/r.
[4]) *Combat de Cup., Piiij/v: Ep. a maistre Cl. Habert.*

In dieser traurigen Lage fragt er Fortune, welchen Dichternamen er sich beilegen solle:

> . . . *Dy moy quel nom veulx que ie porte*
> *Et que i'escripue en mes dictz, lequel est ce?*
> *Elle respond, le Banny de lyesse*[1])
> *Croy que ce nom est pour toy destiné.*[2])

Eine gedrückte Stimmung herrscht in der Erstlingsdichtung des „*Freudelosen*“; mit einer gewissen Befangenheit unternimmt der junge Autor seinen ersten Flug. „*Bevor ihr das kleine Werk veröffentlicht,*“ schreibt er seinem Freunde Guilloteau, „*zeigt es euren guten Freunden; wenn sie es lesen, werden sie vielleicht sagen, daß es „fein“* (poly) *sei oder sich darüber lustig machen und es als „schwerfällig, unzusammenhängend und stillos*“ bezeichnen;

> *Si bien m'en vient, vous en serez l'aucteur,*
> *Si deshonneur, i'en seray l'inuenteur.*[3])

Bei einem Besuche der antiken Dichter im Elysium fordert ihn Ovid auf, einige seiner Verse vorzutragen, doch er lehnt ab mit den Worten:

> *Mon stile n'est pas assez pour toy subtil:*
> *Car des Francoys qu'on veoit poêtiquer*
> *Je suis le moindre à bien le practiquer.*[4])

Schüchternheit und Bescheidenheit spricht aus allen diesen Äußerungen. Zu dieser vorsichtigen Haltung hat wohl nicht wenig der Streit zwischen Marot und Sagon, der gerade um 1540 tobte, beigetragen. Habert selber gesteht, daß er sich vor der literarischen Kritik, dem „*Bisse der Hunde*“ fürchte.[5])

So gering er aber seine Anfangsleistungen einschätzt, so Großes gedenkt er noch auszuführen. Auch in ihm glüht

---

[1]) *Jeun. du B. d. L.: Preface aux lecteurs*, S. 7/r.

[2]) *Jeun. du B. d. L.: Preface aux lecteurs*, S. 7/r; den gleichen Namen hatte schon der Dichter Meschinot angenommen.

[3]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 3/r ff.: *Ep. liminaire à maistre Jehan Guilloteau.*

[4]) *Suyte de la ieun.* S. 87/r.

[5]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 5/r. Ähnlich äußerte sich schon Michel d'Amboise in: «*Les Bucoliques* etc. (1530)» in seiner schwülstigen, pedantischen Sprache: «*Toute bonne œuvre est à ceste heure floccipendée, mordue et dilacérée*» (zit. nach Hennebert, *Les trad.* etc. S. 99).

der Ehrgeiz des Renaissancedichters: „*Mich treibt's,*" sagt er, „*ein Buch zu schreiben, durch das ich berühmt werden möchte, wie Ovid, Horaz und Homer.*"[1]) Denn die Natur hat uns von den Tieren unterschieden, die nur nach materiellen Dingen (*œuure terrien*) streben, «*sans veoir le ciel*». Daher ist es nötig, so schließt er,

> «*que nous laissons ouuraige*
> *Qui soit pour nous suffisant tesmoignage*
> *D'auoir vescu.*» [1])

Doch wie kann er, der arme kranke Dichter, zu Ruhm gelangen? Dazu müssen ihm seine Freunde behilflich sein. Der junge Student schließt sich, wie wir gehört haben, dem *maistre Charles Billon, aduocat en la cour de parlement*, an; er legt ihm seine lateinischen Verse vor und bittet ihn später um seine Protektion und um Vermittlung einer Stelle bei einem Prälaten. Auch in der Folgezeit korrespondieren die beiden Freunde in gereimten lateinischen Episteln.[2])

Der ebenfalls schon erwähnte *maistre Jehan Guilloteau* besorgte den Druck und die Ausgabe der „*Jugendgedichte des Freudelosen*".[3]) Die beiden Freunde liebten sich wie „Orestes und Pylades". Eine Meinungsverschiedenheit kann das schöne Verhältnis nur vorübergehend trüben. Denn als Guilloteau von einer längeren Reise zurückkehrt, empfängt er einen poetischen Brief folgenden Inhalts: „*Ich freue mich sehr, daß du von deiner weiten Reise wieder zurück bist; müde, in Frankreich zu leben, wollte ich schon auswandern und mich in einem fremden Lande niederlassen. Doch deine Rückkunft hält mich nun fest; vergiß unsern kleinen Zwist*" etc.[4])

Einem gewissen Benoist Foucheret sind die in dem *Combat de Cupido* enthaltenen (s. unten, Anh. S. 106) «*Epistres cupidiniques*» gewidmet. An ihn richtet sich eine Epistel, die Habert ursprünglich verbrennen wollte, da er sich nicht zu schreiben getraute.[5]) In einer anderen Epistel dagegen nennt

---

[1]) *Jeun. du B. d. L.*: *Préf. aux lecteurs*, S. 6 v.
[2]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 47/r ff.; S. 72/v.
[3]) *Ibd.*, S. 4/v.
[4]) *Combat de Cup. Oiiij/r.*
[5]) *Ibd.* (ohne Seitenzahl).

er ihn schon in der Überschrift *son bon amy* und entwirft ihm eine kurze, realistische Schilderung seines Krankenlagers:

En languissant ie suis au lict mallade,
Sans que le corps de se guerir s'azarde
Trouuer ne puis homme qui me supporte,
Encores moins qui vers moy se transporte.
Le vin m'est plus aygre que la moutarde,
Le medecin me dict donnez vous garde
De menger fruictz ne cresson en sallade
May ie luy dis le diable vous emporte
En languissant.[1])

Gelegentlich der Aufführung der großen Mysterienspiele in Issoudun machte Habert die nähere Bekanntschaft eines Kollegen, des *greffier Jean le Brun*, welcher wegen allzu derber Anspielungen auf bekannte Persönlichkeiten eingesperrt wurde, indes Habert, der die Spottverse verfaßt hatte, straflos davon kam.[2]) Infolgedessen trat zwischen beiden Freunden eine Spannung ein, die längere Zeit andauerte. Da reichte Habert zuerst die Hand zur Versöhnung; er bat um Entschuldigung, erinnerte an die alte Jugendfreundschaft, machte dem *greffier* Komplimente wegen seines juristischen Wissens, seiner Vorliebe für Poesie u. s. w.[3])

Wenn ihm ein Freund nicht gleich antwortet, fühlt er sich sehr gekränkt:

«*Que me sert si frequente escripture*
Quand de ta part ie n'ay nulle lecture?»

schreibt er in vorwurfsvollem Ton an den *maistre Guillaume Chappuzet* aus Issoudun.[4]) Chappuzet und Habert waren Mitglieder eines Kreises von Schöngeistern, die der Abbé Brugerat um sich sammelte. Hier saß man nicht feierlich zu Tafel, sondern jeder setzte sich ins Gras und bei einem guten Glase Wein, den der joviale, geistliche Gastgeber spendete, hörte man den *blasons* zu, die der eine oder der

---

[1]) *Ibd.* (ohne Seitenzahl).
[2]) Siehe weiter unten, S. 12 ff.
[3]) *Suytte du B. d. L.*, S. 49/r.
[4]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 24/v ff.

andere vorlas. Chappuzet, der Sekretär der Gesellschaft, begann vorzutragen und ihm folgte gewöhnlich Habert mit den Erzeugnissen seiner Muse. Endlich gab der freundliche Wirt sein Urteil über die poetischen Leistungen seiner Gäste ab. Habert hatte für die Unterhaltung des schönen Rasenplatzes zu sorgen und die Teilnehmer (*freres*) des literarischen Zirkels für den bestimmten Tag einzuladen.

Auch in Damengesellschaft bewegte sich der junge Dichter gern. Bei einer *madame Guerin de Villebouche*[1]) war er häufig eingeladen. Sie pflegten miteinander zu musizieren. Die Dame, die eine sehr schöne Stimme besaß, sang, und Habert spielte die Flöte.

An einer anderen Stelle weiht er uns in seine Herzensangelegenheiten ein. „*Ich bin besiegt, und der ist der Sieger, den man mit verbundenen Augen darstellt*“, so klagt er den schelmischen Liebesgott an.[2]) Amors spitzer Pfeil hatte ihn getroffen, *sans espoir de remede*. Gern scherzt und tändelt er an lauschigen Orten und manch feuriges Liebesgedicht (*maint blason et propos amoureux*) fließt aus seiner Feder. Doch verschweigt er uns die Namen seiner Geliebten. Wohl deuten auf ihre körperlichen und geistigen Eigenschaften verschiedene Stellen hin, in denen der Dichter seine Ansicht über das Ideal weiblicher Schönheit darlegt.[3])

Endlich haben wir noch des Anteils zu gedenken, den Habert an theatralischen Aufführungen in Issoudun nahm. Im Jahre 1534 war die *Passion* in Poitiers mit ungeheurem Erfolg gegeben worden.[4]) Habert's Vaterstadt, die sich auf ihre künstlerischen und literarischen Leistungen etwas zu gute tat, wollte nun auch ihre Mysterienspiele haben. Billon, wahrscheinlich der gleiche, den wir als Freund Habert's schon

---

[1]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 71 (Druckf. f. 17) v, S. 47/v.

[2]) *Ibd.*, S. 22/v ff.

[3]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 13/r; *Suytte du B. d. L.*, Ep. XI, S. 59/r. u. *Dixain de la Brunette, la Rousse et la blanche*, S. 75/r; *Jeun. du B. d. L.*: *Epistre ii à vne ieune fille d'vng tapissier merueilleuse en beaulté*. S. 15/v.

[4]) Julleville, *les Mystères* II, 123.

kennen gelernt haben[1]), wandte sich an den Juristen und überaus fruchtbaren Dichter Jean Bouchet[2]), der den Spielen in Poitiers beigewohnt hatte, und ersuchte ihn, die Aufführungen in Issoudun zu leiten. Der Prokurator lehnte dankend ab, übersandte jedoch dem Bittsteller sein Manuskript und erteilte ihm Anweisungen über die Inscenierung und Einstudierung.[3])

Im Jahre 1535 wurde das Passionsspiel wirklich gegeben. Beim Klang der Fanfaren hatte man schon einen Monat zuvor dieses Ereignis feierlich angekündigt.[4])

Später arteten diese Spiele aus. Habert berichtet uns folgendes darüber: Eine lustige Gesellschaft von Juristen hatte die Sache in die Hand genommen. Der *greffier* Jehan le Brun gab die Idee und den Plan an. Habert machte die Verse.[5]) Ein Parlamentsadvokat Leconte verfaßte mehrere Rondeaux; ebenso unterstützten sein Kollege «*maistre* Claude Lacube *bien entendu en poesie tant latine que Francoyse*» und der Abt Brugerat tatkräftig das Unternehmen. Es ging dabei sehr fidel her und manches Fäßchen und manche Flasche wurde geleert.[6])

Einige Jahre dauerten wohl diese Aufführungen: „*Immer noch behauptete die Basoche ihre lustige Herrschaft.*“ Als man sich aber unbedachterweise zu Angriffen auf bekannte Persönlichkeiten hinreißen ließ, wurden nach einem tollen Karnevalsdienstag die *suppostz* verhaftet und ins Gefängnis geworfen, und zwar, wie Habert sagt,

---

[1]) Vgl. oben, S. 9.

[2]) Théret, l. c., S. 136 ff.

[3]) Julleville, *les Mystères* II, 128 ff.

[4]) Pérémé. *Recherches hist.*, S. 164: «*La triomphante et magnifique monstre du Sainct Mystère de la Passion de notre Seigneur Jhésus-Christ. On construisit à cet effet un immense amphithéâtre en bois, rappelant ces énormes édifices qu'on n'avait pas vus depuis les temps des Romains. Malheureusement les détails relatifs à cette représentation ne nous ont point été conservés.*»

[5]) *Suytte du B. d. L.*, S. 53/r.

[6]) *Ibd.*. S. 60/v.

par sergens desloyaulx,
Ha, i'ay grand tort, ie veulx dire royaulx.[1])

Doch war die Haft eine leichte. Ja, die Schauspieler erhielten sogar die Erlaubnis, Besuche ihrer Freunde und Angehörigen zu empfangen, unter ihnen auch unser Dichter, der sich oft einstellte und seine Freunde zu trösten versuchte. Le Brun's sorgsame Mutter schaffte ihrem Sohne ein Bett ins Gefängnis. Man wollte offenbar die *basochiens* nur schrecken: sie wurden bald wieder auf freien Fuß gesetzt und es wurde verboten,

de proclamer libelle.
Depuis ce temps bazoche mise arrier
Cessa blasons.

Mit Bedauern sah Habert diese tollen Fastnachtslustbarkeiten verschwinden; er möchte sie gern wieder zu neuem Glanze bringen:

«Dont suis d'aduis qu'il en soit disputé
Et Brugerat sur ce faict consulté
Qui des longtemps s'est monstré secourable
Aux bons suppostz . . .
En ce faisant bazoche reprendra
Son loz premier.»[2])

Erst acht Jahre später (1549) berichtet uns Habert wieder einiges über das Theater seiner Heimatstadt. Die einst so ausgelassene Karnevalsgesellschaft war im Laufe der Zeit eingeschlafen. Man sammelte zwar Beiträge „*bis zum Erbrechen*", doch machte man von dem Aufführungsrecht von Theaterstücken keinen Gebrauch mehr. An Humor und Scherz taten es die kleinen Städte der Umgegend den Einwohnern von Issoudun zuvor. Diese spießbürgerliche Saumseligkeit ärgert unseren dereinst so eifrigen Bazochien so sehr, daß er in einer geharnischten Epistel seine Landsleute aufzuwecken sucht:

---

[1]) *Suytte du B. d. L.*, S. 48/v.

[2]) *Suytte du B. d. L.*, S. 50/r. — Goujet's Bemerkung (*Bibl. fr.* XIII, 13): *«H. refusa depuis de se mêler de ces divertissements trop libres et trop satiriques»* ist also unrichtig.

«Ou est ce Roy? ha il cueur resfroydi?
Ou est Bazoche? est son sens estourdy?
Ou est Bacchus courronné de lyerre?
Que vient il vers vostre Roy grand erre? (*sic!*)
Ou sont tabours sonnants soir et matin
Pour recorder en dance ou en festin
Tous vos blasons? pour le tout icy mettre
Vous dormez trop, cest la fin de ma lettre.»[1])

Die Jahre 1541—43 waren für Habert verhängnisvoll. Er hatte, wie wir gehört haben, das juristische Studium aufgegeben. Mittellos und ohne Beruf stand er da. Die Not trieb ihn, Buch auf Buch zu schreiben. Er war dem Spiel ergeben: „*Und verliere ich alles bis aufs Hemd, tadelt mich, wenn ich eine Träne darum vergieße*", schreibt er trotzig an einen Bekannten, der ihn zum *jeu de la boule* herausgefordert hatte.[2]) Zu allem Unglücke läßt er sich noch mit liederlichen Frauenzimmern ein; ein galantes Abenteuer folgt dem anderen, bis eine ernste Krankheit diesem ausschweifenden Lebenswandel ein Ende macht.[3])

Seine Schulden häufen sich derart, daß er ins Gefängnis wandern muß: „*Magerkeit verzehrt mich*" klagt er in einem lateinischen Epigramm, „*und die Schwärze des Ortes quält mich; eine schwere Kette trage ich an den Füßen.*"[4]) Als er seine Strafe abgesessen hatte, war er wieder mittellos. Ein an Guillaume Chappuzet gerichteter Brief schildert uns seine Lage: „*Ich freue mich, dich über mein Befinden und meine Genesung in Kenntnis setzen zu können. Seit vier Monaten habe ich kein Geld mehr; ich laufe herum bei meinen Freunden und bitte um Kredit; und was mehr ist, ich bin in Freiheit und fürchte immer in Gefangenschaft zu sein, obwohl ich keine Ausschreitungen begehe; ich muß mich wieder nach einer Stelle umsehen, um etwas zu verdienen.*"[5])

---

[1]) *Temple de Chast.* (1549): *Aux Bazochiens d'Yssouldun o. S.*

[2]) *Liure des vis. fant.*, ohne Seitenzahl (vorletztes Epigramm).

[3]) Vgl. *Comb. de Cup.*, *Epistres Cupidiniques* Hiij/v ff., woselbst diese wenig erbaulichen Dinge mit breiter Ausführlichkeit geschildert sind.

[4]) *Jardin de fœlicite* (ohne Seitenzahl, gegen Ende).

[5]) *Comb. de Cupidon. Ep. á maistre G. chappuzet*, ohne Seitenzahl.

Zudringliche Gläubiger belästigen ihn. Gar oft sucht er das Weite, um den Schutzleuten zu entgehen, die ihn verhaften wollen:

Il m'est aduis que tout vif on mescorche
Quand on me va mes debtes demandant.[1])

Eine adlige Dame, *Madame* de Touteville, Gräfin von Sankt Paul, und viele andere bittet er um Geld; einen protenotaire des Grafen geht er an, für ihn ein gutes Wort bei dem Gemahl der genannten Dame einzulegen.[2])

Um dieser Not für immer ein Ende zu machen, faßt Habert einen kühnen Plan. Er sucht an den Hof zu kommen, wendet sich jedoch nicht an Franz I., sondern an dessen Sohn, den nachmaligen Heinrich II. In einer an den Dauphin gerichteten Epistel, die den Schluß der *Nouvelle Venus* bildet (1543), vergleicht er Heinrich II. mit Vulkan und bittet, in die Zahl seiner Diener aufgenommen zu werden:

Noble Vulcanus [*Vulcain*] *que par grace et faueur*
Auant qu'aller chercher Bisches et Cerfz (Herbst 1543?)[3])
Ton vouloir me fit vn de tes serfz. [*sic!*]

In dem *Œuvre Bucolique*, das der „neuen Pallas (1545)“ beigegeben ist, erzählt er von einem neuen Versuch, Zutritt beim Dauphin zu erhalten.[4]) Der Hof befand sich damals in Anet, dem reizenden Schlosse der „Seneschallin“ (Diana von Poitiers), einem Meisterwerke der drei größten Künstler der französischen Renaissance. Hier traf Habert die hochgebildete „Schäferin von Navarra“, sowie den Dauphin, in dessen Dienst er treten wollte. Er überreichte ihm seine Dichtung; man fand sie *elegante, honeste et resolüe.* Doch es blieb bei dieser lobenden Anerkennung; die Herren und Damen des Hofes belustigten sich lieber mit der Jagd, als mit den Versen eines armen Dichters:

---

[1]) *Ibd.*, ciiij/r ff.

[2]) *Livre des vis. fant.* iiij/r, fij/v. Für Goujet's Bemerkung (*Bibl. fr.* XIII, 12): *»H. fut . . Secretaire de M. le Duc de Nevers qui le fit connoître à la Cour . . . H. . . . fut bien accüeilli de François I»* finde ich nirgends eine Belegstelle.

[3]) S. unten S. 111.

[4]) *Nouv. Pallas* (éd. 1545) S. 63 ff.

«si souuent Bergers vont à la chasse
Que tout espoir hors de mon cueur ie chasse.» [1])

So mußte Habert „den Wert von 20 Hämmeln“ ausgeben, ohne am k. Hofe eine feste Anstellung oder auch nur Zutritt daselbst zu erlangen. Er gab seine erfolglosen Bemühungen auf und kehrte krank und niedergeschlagen zu seinen Freunden nach Paris zurück.

Als aber kurz darauf der Dauphin wieder auf ihn aufmerksam gemacht worden war und erfahren hatte, daß Habert der Verfasser der „neuen Venus“ (1543) sei, *«qu'auoit receu son amye exaulcee»* (Catherina v. Medici), ließ er ihm sofort „den Wert eines fetten Ochsen“ [2]) ausbezahlen.

Ha (dis ie lors) o Berger honnorable
Tu m'as este au besoing secourable,
Je te prometz que ma rurale Muse
Dilatera ta louenge diffuse. [3])

Auf den Wunsch des Dauphin verfaßte er nun die „*neue Pallas*“, die er im Jahre 1544 zu Evreux überreichte. Gleichzeitig beglückwünschte er seinen fürstlichen Gönner mit begeisterten Worten zur Geburt seines ersten Sohnes [4]):

---

[1]) *Nouv. Pall.*, S. 67.

[2]) Diese seltsame Rechnungsart nach Ochsen und Hämmeln hängt wohl damit zusammen, daß damals die Viehzucht in Issoudun in hoher Blüte stand. Es wird dies ausdrücklich von dem Geschichtsschreiber Chaumeau bezeugt: *«La ville d'Issoudun est en troys choses principalement recommendable: l'une pour raison de l'étendue de sa jurisdiction. l'autre pour la grande abondance des trouppeaux de brebis, aigneaux et moutons qui sont ordinairement nourritz au dit lieu*, etc.», zit. nach Chevalier, *Hist. relig. d'Iss.*, S. 8.

[3]) *Nouv. Pall.*, S. 68.

[4]) Die beiden ersten Kinder des Dauphin waren Töchter, Elisabeth und Claudia. Der älteste Sohn, der nachmalige Franz II., wurde am 19. Januar 1544 geboren. Dieses Datum berechtigt zu dem Schlusse, daß H. im J. 1544 schon die „neue Pallas“ überreicht hat, ferner daß dieses Gedicht vor der „neuen Juno“ entstanden ist (vgl. Anhang.) Unrichtig ist daher auch die Bemerkung Paulmy's in den *Mélanges* (VII, 251), der, gestützt auf eine spätere Ausgabe der *neuen Pallas* vom Jahre 1546, in dem erwähnten Prinzen den Herzog Franz von Alençon sieht. Außerdem heißt es ja gleich in der Überschrift des Gedichtes (*Nouv. P.*, S. 58): *«Inuention sur la Naissance de Monseigneur le* Duc de Bretaigne etc.».

«Or est il nay le desiré Enfant[1])
. . . . .
Le Duc Francoys de branche Liliale:
Louee en soit ton Espouse loyalle
Noble Daulphin . . .
La cruauté qui se voulut armer
Contre le cours du Daulphin mis en cendre,
Ores ne peult destruire ou consumer
Cil dont on voit vn Heritier descendre.»

Der Dichter bewarb sich um die Gunst der Königin und ihrer Schwägerin, Margareta von Navarra.[2]) Der Dauphin (der spätere Heinrich II.) zog ihn auch gelegentlich zur Gesellschaft bei[3]) und stellte ihm schließlich eine Stelle bei Hof in Aussicht.[4]) Doch erst im Jahre 1546 oder im Anfang des Jahres 1547 scheint er eine solche bekommen zu haben.[5]) „*Nächst Gott,*“ sagt er, „*bin ich meinem fürstlichen Freunde zu Dank verpflichtet*“:

«L'vn m'ha creée (sic!) à sa forme et semblance,
L'autre appelee a sa court d'excellence.»[6])

Im Jahre 1548 war der königliche Hof, der bekanntlich seinen Aufenthalt oft wechselte, in Fontainebleau und hier scheint Habert das Bruchstück seiner eben gefertigten Ovidübersetzung vor Heinrich II. rezitiert zu haben.[7]) Von hier ging er nach Paris, um seinen Kollegen, den Hofdichter Mellin de Saint-Gelais aufzusuchen.[8])

---

[1]) *Nouv. Pall.*, S. 57.

[2]) *Dicts de sept Sages* (1549; Druckerlaubnis vom 24. Febr. 1548): *Eglogue sur la naissance de M. le daulphin* (ohne Seitenzahl).

[3]) *Ibd.*, Eij/v.

[4]) *Ibd.*, Aij/r.

[5]) Für diese Annahme spricht der Umstand, daß Habert (*Nouv. Venus* [1547] S. 16) Heinrich II. (König seit 30. März 1547) noch als Dauphin tituliert und ihn seinen Freund nennt. Ferner heißt es in einem Extrait du Priuilege auf S. 2 von *Les quatre liures de Caton* (P. 1548; Druckerlaubnis v. 22. Januar 1546): Francoys Habert, *Poete de monsieur le Daulphin.*

[6]) *Nouv. Venus* (vor dem 30. März 1547), S. 16.

[7]) *Ep. Her.* (1550), S. 68/r.

[8]) S. weiter unten, S. 33.

Das Ende des Jahres 1548 brachte für Habert ein freudiges Ereignis: Er stattete seiner Geburtsstadt Issoudun einen längeren Besuch ab. Manch frohe Stunde verbringt er im Kreise der ehemaligen Schulkameraden und Freunde. Beim Jahreswechsel (1549) hat er für jeden ein paar schmeichelhafte Verse, ein poetisches „Etrenne" in Form eines Epigramms etc.[1])

Über den Grund seines Besuches in Issoudun läßt er uns im Unklaren. Doch scheint er im Auftrage des Königs dort gewesen zu sein, da er sagt: Königliche Arbeiten haben mich hier festgehalten.[2]) Überhaupt scheint er bei Heinrich II. sehr in Gunst gewesen zu sein; denn der König nennt ihn in einem Privileg vom 13. April 1551 (auf dem Titel steht irrtümlicherweise 1541)[3]) *„nostre cher et bien ayme Francois habert, nostre Poete Francois."*

In der Nachbarstadt Bourges hielt er sich eine Zeitlang auf. Hier lebte und dichtete sein Freund und Kollege Nicolas le Jouure. In dem gastfreundlichen Hause Bouchetel's, des Euripidesübersetzers, fand er herzliche Aufnahme und ließ sich die guten Weine von Bourges vortrefflich munden.[4])

Doch konnte ihn das Leben und Treiben der Provinz auf die Dauer nicht fesseln; er sehnte sich nach Paris zurück. *„Aber eher werden die Fische in der Luft Nahrung suchen"*, schreibt er im Jahre 1549[5]), *„und die Vögel im Meer ihren Unterhalt, als ich am königlichen Hof sein werde: mit Schmerzen warte ich, bis die Zeit abläuft, um unverzüglich an den Hof zu gehen."*

Endlich schlug die Scheidestunde. Einige poetische Abschiedsgrüße an Jaques Thiboust, den „Mäcen und Vater der Schriftsteller",[6]) und an seine Gönnerin *Madame* Anne Bisoton de Loches[7]) —, und Habert ist wieder in der geliebten Hauptstadt.

---

[1]) *Temple de Chast.* (1549), *Ep. à Claude Maupas* (ohne Seitenzahl).
[2]) *Ibd., A Monsieur F. Regnier* (ohne Seitenzahl).
[3]) *Les sermons satiriques d'Horace.*
[4]) *Temple de Chast.* (1549) L v ff.; Ep. Her. (1550), S. 102/v.
[5]) *Ibd., A Nicole le Jouure* (ohne Seitenzahl).
[6]) *Temple de Chast.* Dij/v; Boyer, *Mén. litt.* S. 35 ff.
[7]) *Ibd.*, Eiij/r.

Bald finden wir ihn jedoch wieder in der Provinz, und zwar in Quantilly, bei seinem Freunde Thiboust. Hier beginnt er die Satiren des Horaz zu übersetzen, die er in Paris vollendete und seinem Gönner (1549) widmete.[1] Abermals lud ihn Thiboust ein; er versprach zu kommen und am liebsten bis zu seinem Tode zu bleiben.

Doch mußte Thiboust auf die Ehre eines so langen Besuches verzichten. Habert kam von Bourges aus in Quantilly an und hielt sich nur sechs Stunden auf. Die drei Töchter des Hauses *Jaqueline*, *Jehanne* und *Marie* boten alles auf, dem Gast den Aufenthalt angenehm zu machen; besonders der Wein schmeckte ihm vorzüglich und nicht leicht hatte er in seinem Leben glücklichere Stunden, als gerade damals, 1550.[2])

Zu seinem großen Leidwesen stirbt Thiboust 1555, und bereits 1556 folgen ihm *Jean Bouchetel* und *Nicolas le Jouure*[3]) ins Grab. Im Jahre 1557 erscheint Habert's bedeutendstes Werk, die Übersetzung der 15 Bücher der Metamorphosen Ovid's, die Frucht einer mehr als achtjährigen Arbeit, deren Fortschritte Heinrich II. mit lebhaftem Interesse verfolgt hatte.[4]) Die späteren Arbeiten Habert's bringen keine Lebensnachrichten mehr; er starb wahrscheinlich nach 1561, da in diesem Jahre sein letztes Werk[5]) erschien.

§ 2. Habert's Weltanschauung.

1. Religiöse Ansichten.

Die Reformation hatte längst angefangen, sich in Frankreich zu verbreiten. Da sie sich von antiroyalistischen Tendenzen nicht immer frei hielt, so ist es begreiflich, daß die französischen Könige, Franz I. und sein Nachfolger Hein-

---

[1]) *Le premier liure des Serm.* aiij/v.

[2]) *Discours du Voyage de V.* (1550), (ohne Seitenzahl).

[3]) *Diuins Oracles* (1556): *Depl. de J. Bouchetel* o. S.; *Temple de Chast.* L/v ff.

[4]) *Quinze liures de metam.: Epistre au Roy*, am Anfang.

[5]) Siehe S. 123.

rich II., die Calvinisten verfolgten.[1]) Die Gebildeten sahen sich veranlaßt, zu der neuen Lehre Stellung zu nehmen. So erklärt es sich, daß auch Habert's Interesse sich in erster Linie auf religiöse Fragen richtete.

In einer Epistel an seine Geliebte, *vne ieune fille d'ung tapissier merueilleuse en beaulté* [2]), schreibt er einmal, daß er „ein besserer Katholik" werden würde, wenn er, anstatt einer Reliquie, sein Schätzchen küssen dürfte. Diese Mitteilung über seine Konfession ist insofern interessant, als seine Jugendpoesie durchaus keinen spezifisch katholischen Charakter an sich trägt.

Seine Weltanschauung ist die christliche. Im Mittelpunkte der Religion steht für ihn das Prinzip der Nächstenliebe.[3]) Leider sei sie so selten zu finden, meint er; da man sie so gering achte, habe sie uns verlassen und sich in höhere Regionen begeben.

Nicht genug kann er die christliche Freigebigkeit empfehlen: „*Die populäre Meinung, daß man die wohlgeleitete Nächstenliebe bei sich selbst beginnen müsse, ist vollständig ketzerisch und gegen die evangelische Lehre.*" [4]) Die christliche Liebe wendet sich an den notleidenden Nächsten; sie ziert besonders Fürsten und Prälaten. Seine Mahnungen gipfeln in dem Satze: „*Freigebigkeit ist der Ursprung alles Guten, die Wurzel aller Glückseligkeit, die Quelle aller Weisheit.*" [5])

Nach dem 2. Juli 1541 (Datum des Privilegs) ließ Habert auf Anregung seiner Freunde [6]) den *Philosophe parfaict* erscheinen, eine Schrift, welche wir etwa *Der echte Christ* betiteln könnten:

> «*C'est vng traicté ou paindre ie m'aplique*
> *Le Philosophe accomply et parfaict*
> *Que ie interprete homme scientifique*
> *Et uertueux* . . .[7])

[1]) De la Barre-Duparcq. *Histoire de Henri* II, S. 319.
[2]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 15/v.
[3]) *Ibd.*, S. 65/r.
[4]) *L'inst. de Lib.*. S. 24/r.
[5]) *Ibd.*. S. 17/v.
[6]) *Phil. parf.* (ohne Seitenzahl), am Anfang.
[7]) *Ibd.*, aiij/v.

Habert's „vollkommener Philosoph" ist der gebildete, sittenreine, ideale Mensch, Plato's *καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ* in christlichem Gewande. Seine Eigenschaften sind Seelengröße, Tugend, Freigebigkeit, Klugheit, christliche Nächstenliebe, Ehrenhaftigkeit, Liebe zu Gott und zu den Eltern; er beschäftigt sich mit Wissenschaft und Poesie, namentlich religiöser. Diese Tugenden erwirbt er in beständigem Kampf mit der Welt und dem Fleische.[1]) Sein Ziel ist die Seligkeit (*le ual bien fortuné*), nicht das Tal „Ronceval, in welchem einst das Blut von Menschen und Pferden floß"[2]), auch nicht der Ort, wo die heuchlerischen Mönche hinkommen, sondern das ewige, himmlische Tal, wo Gott selbst uns aufnimmt.

Ein christlich-religiöser Geist weht, wie gesagt, durch seine Dichtung. Häufig paraphrasiert oder übersetzt er Stellen aus der heiligen Schrift, die ihm nicht übel gelingen. So gibt er z. B. das Gebet des Herrn folgendermaßen wieder:

O pere supernel
Sanctifié soit ton nom æternel
Ton regne aduienne, et ton uouloir se face
En terre ainsi qu'en la cœleste place,
Et ce iourdhuy ne nous reffuse pas
Le pain qui est l'ordinaire repas.
Tous nos pechez par toy nous soient remys
Comme voulons aymer nos ennemys
Et ne permetz que nous soyons tentez
De l'ennemy, ains de mal exemptez.[3])

Seine anfangs maßvollen, christlich-religiösen Anschauungen ändert Habert sehr rasch, als er an den Hof des protestantenfeindlichen Heinrichs II. und der orthodox-katholischen Katharina von Medici berufen wurde. Jetzt wurde er auf einmal der strenge zelotische Katholik, der dem Dauphin die ausdrückliche Versicherung gab: *«J'aime l'église vraie et Catholique»*[4]), indem er noch hinzufügte, daß die ketzerische

---

[1]) *Phil. parf.*, eiij.
[2]) *Ibd.*, fiij/r.
[3]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 107/v.
[4]) *Nouv. Jun.*, S. 30.

Lehre nicht göttlich, sondern ein Werk des Antichrist[1]), ja, geradezu ein Verbrechen sei.[2]) Deshalb müsse *„die Kirche, welche die Meinung nicht hat, welche die Gläubigen beseelt“*, vernichtet werden, um der wahren Kirche Platz zu machen. Um dies zu erreichen, fordert er den König auf, ein dahin zielendes allgemeines Edikt zu erlassen, weil sonst zu befürchten sei, *„daß man das auserwählte Volk vernichte“*.[3]) Endlich eifert Habert auch gegen die Anabaptisten und gegen die *„Atheisten, welche Jesum Christum aller Orten verleumden und wirklich glauben, daß es keinen Gott gebe, und daß die Seele, wie der Körper sterblich sei“*.[4])

Habert war, wie gesagt, sehr religiös und zugleich ein eifriger Bibelleser: *„Ich pflege täglich früh aufzustehen,“* sagt er, *„und zu lesen, was Gott einst offenbarte.“*[5]) Er wird nicht müde, die Lektüre frommer Schriften zu empfehlen. außer dem Alten und Neuen Testamente,

> *sainct Jherosme au texte euangelicque*
> *Puis de Dauid le psaultier propheticque*
> *Theophilacte, Origene et Lactance . . .*
> *Sainct Augustin, Bernard et Cyprian.*[6])

Im *Temple de Chasteté* ermahnt er seine Zeitgenossen: *„Habet die Gaben des Evangeliums mehr im Herzen als die Verse Homer's und Vergil's, leset nicht mehr in Oger dem Dänen . . . noch in Gawein, der so viele Abenteuer ausführte. Besser sind die heiligen Bücher.“*[7]) Seine Gegner können ihn nicht irre machen: *„Ihr verliert die Zeit,“* ruft er ihnen zu, *„wenn ihr kommt, mich zu tadeln, wenn ich die heilige Schrift verteidige; je*

---

[1]) *Ibd.*, S. 13.

[2]) *Nouv. Pallas* (Ausg. 1545) S. 48. — Birch-Hirschfeld's Ansicht (*Gesch. d. frzs. Lit.*, S. 114): *„Habert, der am meisten kirchlich gesinnte der gleichzeitigen Poeten, ist darum doch kein Ketzerfeind wie Gringore, Bouchet und Bourdigné gewesen,“* werden wir auf die erste Periode seines Lebens beschränken müssen.

[3]) *Nouv. Pall.* (1545), S. 41.

[4]) *Ep. Her.* (1560), S. 68/r.

[5]) *Nouv. Juno* (1547), S. 26.

[6]) *Temple de Vert.*, S. c/r.

[7]) *Temple de Chast.* (gegen den Schluß).

mehr ihr mich deshalb tadelt, um so mehr will ich sie lehren.[1]) Im Tempel des Lasters ist sie verboten, dort liest man nur den Rosenroman und Ovid's *ars amandi.*[2])

Der Dichter liebt es, seine Auseinandersetzungen mit Zitaten aus der heiligen Schrift zu schmücken. Man vergleiche z. B. die hübsche Stelle aus Johannes:

Je suis la uie et resurrection
Qui croit en moy en ferme intention,
Voire si mort la rauy par enuye
Jay le pouoir de luy donner la uie.[3])

Uberhaupt sind Habert's Schriften dieser Periode durchtränkt von dem Geiste des Neuen Testaments.

Lange beschäftigt ihn die Frage, ob man die Bibel französisch erklären und die Lektüre derselben in französischer Sprache erlauben solle:

Si longuement i'ay esté en esmoy,
S'il estoit bon de lire l'Escripture.
Je n'ay plus de doubtance, pourquoy?
Dieu la preschoit à toute creature.[4])

Soll man sie vielleicht „*ins Schottische*[5]) *übersetzen?*" fragt er. „*Ich kann wahrhaftig nicht glauben, daß der Gegenstand, den man französisch erklärt, dem Menschen fremdartiger ist, als das Lateinische, Griechische oder Hebräische:*" [6])

«Ce qui est vtile, reueler
Cela me semble estre bon et propice.» [7])

Jeder Geistliche sollte die Bibel auswendig wissen [8]), aber viele von ihnen lesen sie heutzutage überhaupt nicht mehr.[9]) Allem Volk soll sie verkündet werden, auch den Frauen,

---

[1]) *Ibd.*, S. Iiij/r.
[2]) *Jardin de fœl.*, S. cij/r.
[3]) *Jard. de fœl.*, S. D/v.
[4]) *Nouv. Jun.*, S. 26.
[5]) *Ibd.*, S. 19.
[6]) *Nouv. Jun.*, S. 19.
[7]) *Ibd.* S. 26.
[8]) *Songe de Pant.*. S. Cij/v.
[9]) *Ibd.*, S. Cij/r.

denen man sie infolge einer falschen Erziehung vorenthält.[1]) Christus selbst lehrte ja die einfachsten Leute, die schwerfälligen und bäuerischen, um zu zeigen, daß seine Lehre sanft sei und leicht verständlich, im Gegensatz zu denen, welche sie verbergen und in wundersame, dunkle Labyrinthe einhüllen, in der Meinung, ihnen allein gehöre die Kenntnis und Offenbarung.[2])

Die Meinungsverschiedenheiten und Widersprüche bezüglich der Lehre der heiligen Schrift findet der Dichter sehr bedauerlich; mit Unrecht habe man versucht, das Buch der Bücher zu verkürzen, zu erweitern oder fortzusetzen. Kategorisch erklärt er: die Bibel ist ein Buch,

> *«Auquel ne fault quelque chose adiouster*
> *Duquel aussi rien ne conuient oster.»* [3])

Die Gegner der französischen Bibelinterpretation und -lektüre sind ihm „allzu engherzige Leute", [4]) manche auch

> *«transgresseurs . . .*
> *Qui pour auoir rentes et reuenus*
> *Vouloient de Dieu escriptz estre incongnuz.»* [5])

Doch ist ihr Widerstand bereits gebrochen; die französische Bibel liegt vor uns, dank den Bemühungen unseres allerchristlichen Königs Franz:

> *«C'est luy qui ha (dire ie l'ose bien)*
> *Entre noz mains lettres Saintes rendues,*
> *Par ignorance et mensonge perdues.»* [6])

Wie auf die Bibelverächter, so ist der Issouduner Dichter auf die Geistlichkeit schlecht zu sprechen. Mit treffender Satire verfolgt er die verlotterten Mönche. Der gute Frater Morice, der sich zu Tode säuft [7]), der Bruder Toussaintz, der auf einer Wallfahrt nach Rom eine Nonne verführt und

---

[1]) *Jard. de fœl.*, (ohne Seitenzahl, gegen Ende); *Dicts de Sept Sages: Egl. sur la naiss. de msgr. le Daulphin* (ohne Seitenzahl).

[2]) *L'inst. de Lib.* (1551), S. 10.

[3]) *Songe de Pant.*, S. Cij/v.

[4]) *Nouv. Juno.* S. 26.

[5]) *Nouv. Pallas*, S. 16.

[6]) *Ibd.*, S. 61.

[7]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 65/v.

sie dann zum größten Vergnügen der Brüder in sein Kloster einzuschmuggeln weiß[1]), der Beichtvater Estienne, der eine Dame bestiehlt[2]), der bon compaignon Cordelier[3]), ein Don Juan in der Mönchskutte —, das alles sind Gestalten, welche, mit trefflicher Realistik gezeichnet, Marot alle Ehre machen würden.

Die Mönche häufen Schätze und Güter in ihren Klöstern an, trotzdem ihnen ihre Regel Armut vorschreibt.[4]) Sie hassen die Wahrheit und glauben, daß durch sie die Welt verschlechtert werde.[5]) Sie huldigen ketzerischen Ideen[6]), sie sind Pharisäer und Heuchler[7]); an der Pforte des Jugendtempels sagt der selbstgefällige Franziskaner:

Je suis deuot, catholic et de l'ordre[8])
De sainct Francoys . . .
Je scay desia tout par cueur mon psaultier
Et si ay uoix doulce et bien ordonnée
Quand i'ay au cueur quelque chose entonnée
Si que vertu me uoyant à genoulx
Mon gris habit et ma corde et mes nouds
Elle dira que uertueux ie suis.

Doch im „*Tale der Seligen, im Himmel, findet man keine glattrasierten und geschorenen Mönche im Kleide der Raben und Elstern.*“[9])

Überhaupt ist das Mönchtum eine veraltete Einrichtung. Zu einer Zeit, wo die Christen noch in geringer Anzahl waren und sich verbergen mußten, baute man Klöster, um sich gegen die Feinde des Evangeliums zu schützen. Heutzutage, wo das Christentum überall verbreitet ist, braucht man sich nicht mehr an einem einsamen Orte zu verstecken,

---

1) *Ibd.*, S. 67/r.
2) *Combat de Cup.*, S. Riij/v.
3) *Jeun. du B. d. L.*, S. 29/v.
4) *Phil. parf.*, S. e/v.
5) *Jard. de fœl.*, (nur teilweise nummeriert), etwa bei S. Ci/r.
6) *Dépl. poét.*, S. 33.
7) *Songe de P.*, S. diiij/v.
8) *Temple de vert.*, S. bij/r f.
9) *Phil. parf.*, S. fiij/r.

sondern man kann frei umhergehen und seinen Glauben offen bekennen.

Als der junge Pantagruel seinen Ratgeber bei der Berufswahl, den Gargantua, fragt, ob er sich in die Einsamkeit eines Klosters zurückziehen solle, antwortet dieser spöttisch: „Gewiß nicht; denn du könntest dort zu fett werden“ (*Certes nenny, . . . en ce lieu trop tu pourroys engresser*).[1])

Ebenso bekämpft Habert eine andere kirchliche Institution, den Ablaßhandel und seine Vertreter:

ceulx qui prescherent iadis
Que par argent on gaignoit paradis,
Et qui disoient que sans merite ou œuure
Pan pour argent son paradis nous euure
En recepuant grande somme dargent
Dont y a eu maint poure homme indigent
Qui pour tirer bergers du purgatoire,
Vaches et ueaulx mectoient en inventoire
Pour appaiser ces prescheurs amassez
Pour alleger ames des trespassez,
Dont ilz tiroient biens de tout le plus chiche[,]
Mais n'en est pource [*de*]*venu plus riche.*[2])

Die höhere Geistlichkeit ist um kein Haar besser als die niedrige. Tityrus (= Petrus) wohnte in elenden Hütten aus „*Blättern und Gras*“ und sandte von dort aus seine Gebete zum Himmel. Dagegen ist sein Nachfolger, der hohe geistliche Würdenträger unserer Zeit „aufgeblasen und stolz auf die souveräne vom Gotte Pan ihm verliehene Macht.“ Er läßt seine Herde hungern und dürsten und führt sie auf schlechte Weide, wo giftiges Gras wächst:

Il faict le grand, il est presumptueux,
Il change habitz, son aulbergeon rustique
Il mue en beau uestement Italique

---

1) *Songe de Pant.*, S. c/v. An einer anderen Stelle allerdings (*Jeun. du B. d. L.*, S. 35/v) lobt er den Fürsten *Antoine von Melphe,*

D'auoir esleu vng simple monastere,
Estroict deuot, reiglé canonical.

Doch glaube ich, daß wir hierin nur eine Schmeichelei zu sehen haben.

2) *Songe de Pant.*, S. dij/v.

De velour cher, il devient fier et grave, . . .
Ses chaulces ont mille deschiquetures
Il a chevaulx exornez de dorures:
Chaisnes au col dung or clair et luysant . . .
Il entreprent le deduict de la chasse
Il a oyseaulx et chiens en abondance . . .
Ambition en luy faict sa demeure:
Et tant plus a de vaches et de veaulx,
Tant plus en luy sont appetis noueaulx
De posseder terres et œdifices . . .[1])

Er vertreibt sich die Zeit mit Spielen; er ist unzufrieden. prozessiert gern und stürzt wegen eines heftigen Wortes manchen Armen ins Unglück. Tityrus (Petrus) bekam von Pan (Christus) die Macht *«selon sa plaisance . . . toute chose lier . . . et soubdain deslier»*, und er gebrauchte diese Gewalt nach der Vorschrift Gottes, aber

ces bergers ne se veullent renger
A ceste chose, ains plus tost deroger.[2])

Es fehlen ihnen die beiden Haupteigenschaften der Seelenhirten, feste Willenskraft und Liebe zu Christo.[3])

2. Literarischer Standpunkt.

Wo immer sich Gelegenheit bietet, gibt Habert sein Urteil über antike und moderne Dichter ab. In den Schriften der Griechen und Römer findet er Anmut, Weisheit und edlen Gehalt[4]); sie zeigen uns den Weg zu dem Gut, das rein geistig ist und immer dauert, nämlich zur Tugend.[5]) Die Sittenlehre der Alten kommt der christlichen sehr nahe: dies zeigen uns z. B. die Worte des sterbenden Aristoteles:

En ce mortel monde ie suis venu
(Comme nature ordonné l'a) tout nud

---

[1]) *Songe de Pant.*, S. ciij/r.
[2]) *Ibd.*. S. d/v.
[3]) *Songe de Pant.*, S. dij/v.
[4]) *Phil. parf.*, Aij/r.
[5]) *Ibd.*, biij/v.

En doubte i'ay uescu mourant aussi,
Dedans mon cueur ie n'ay moindre soucy
Et si ne sçay ou mon chemin s'aduance:
Donc toy qui es la primitiue essence
Recoys l'esprit à clemence et mercy.[1])

Die Aussprüche der griechischen und der römischen Weisen stehen an den Wänden des Glückseligkeitspalastes und des Tugendtempels; hier finden sich Namen wie Pythagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles. Cicero, Seneka; andere Männer wird man hier jedoch vergeblich suchen, nämlich *Virgile aux fables de Priam, Ouide aux amours impudiques, Homere aux guerres heroicques, Catule ou Proposc* (*sic!*).

Mit dem Humanismus und der Renaissance stieg die antike Götterwelt in all ihrem Glanze wieder empor. Maler und Bildhauer begeisterten sich für Jupiter, Mars, die Liebesgöttin Venus etc. Kein Wunder, wenn auch der Dichter dem Zuge seiner Zeit folgte.[2]) So kehren bei Habert die Namen dreier Göttinnen beständig wieder, mit denen er einen förmlichen Kultus treibt: Juno, Venus, Pallas. Es finden sich Ausdrücke wie: *Juno auoit vers moy forfaict*[3]), *encor moins Juno m'a supporté*[3]) etc. Was versteht nun H. unter der Juno? Sie ist ihm die Göttin des Reichtums und des Geldes.[4]) Venus ist die Göttin der rasch verrauschenden Liebesfreuden, Pallas die *Déesse de science*, d. h. der *rhetorique, art poetique* und der christlichen Religion.[5]) Juno, Venus und Pallas bieten dem Dichter ihre Dienste an. Kalt weist er Juno und Venus von sich: „*Ich verweigerte Reichtum und Erbe und seid versichert, auch manch süßen Kuß der Venus, sowie den kurzen Genuß des göttergleichen Körpers. Dagegen halte ich mich an die Güter, die Frau Pallas verspricht, nämlich an die Wissenschaft, die unsterblich ist.*“[6])

So nimmt Habert bereits in seinen ersten Erzeugnissen

---

1) *Phil. parf.*, b/vf.
2) E. Bourciez. *Les mœurs polies* etc.. S. 179.
3) *Jeun. du B. d. L.*, S. 48/r.
4) *Ibd.*, S. 63/vff.
5) *Suytte du B. d. L.*, S. 12/v.
6) *Jeun. du B. d. L.*, S. 62/v.

die alte Götterwelt in seine Poesie herüber. Doch sind ihm die Götternamen zunächst noch Metaphern, Symbole der Wissenschaft, Kunst, Religion etc. Erst als er in nähere Beziehung zu Heinrich II. tritt, versteht er unter Venus, Pallas, Juno bestimmte Persönlichkeiten des Hofes. Er ist einer der ersten, welcher diese Art poetischer Vergötterung der Fürsten in die französische Literatur einführt[1]), eine Sitte, die unter der Plejade in maß- und ziellose Lobpreisung ausartete.

Habert schrieb diesen mythologischen Stil zuerst wohl in der «*Exposition morale de la Fable des trois Deesses Venus, Juno et Pallas*», (Lyon 1545), «*poème, bizarre et plat, sort de pamphlet mystique*».[2]) Hier sagt er (S. 25):

Certes Venus n'est pas encores morte
Deesse elle est, grand honneur on luy porte:
Que pleust à Dieu la voir en (la) mer plongée,
La Republique en seroit bien vengée.[3])
Mais peu a peu Venus s'abolira,
Et en son nom Diane on publira,
Que toute fable a dict estre pudique,
Contraire en tout au vouloir venerique,
Certainement dire bien je puis ores,
En nostre temps que Venus vit encores,
On luy faict feste, on erige trophees,
Et en son nom pompes sont estofees, etc.

Unter dieser unzüchtigen Venus, der man Feste darbringt, und die der Dichter am liebsten ins Meer versenkt sähe, hat Habert, wie Bourciez meint, nicht eine „*moralische Abstraktion*", sondern eine historische Persönlichkeit verstanden, nämlich die schöne Anna von Pisseleu, Herzogin von Étampes, die Geliebte Franz' I. Ob diese Ansicht *Bourciez'*

---

[1]) Bourciez, *Mœurs pol.*, S. 179 ff.

[2]) a. a. O., S. 187.

[3]) Etwas Ähnliches wird über den unheilvollen Einfluß der Göttin Venus in den *Échecs amoureux* berichtet. Vgl. Sieper, *les Échecs amoureux*, in: *Literarhistorische Forschungen* IX, 29 und Schick, *Kleine Lydgatestudien*, im *Beiblatt zur Anglia* VIII, 139.

richtig ist, wird sich bei der Dunkelheit der Stelle wohl schwerlich entscheiden lassen.

In seiner *Neuen Venus* dagegen sagt Habert deutlich und bestimmt, wen er unter dieser Göttin versteht, nämlich Katharina von Medici:

«ma Muse s'applique
De t'appeler la nouvelle Venus.» [1])

Heute würden wir diese Dichtung einen für Hofdamen bestimmten Katechismus der Liebe nennen, in welchem die Gemahlin des Dauphin als das Muster reiner, geistiger Hingebung und keuscher Liebe hingestellt wird. „*Ich weiß wohl,*" sagt Habert, „*daß man es seltsam finden wird, unter einem solchen Titel dein Lob zu singen. Doch dafür ist Plato mein Gewährsmann, der Schöpfer zweier entgegengesetzter Venusgestalten, die eine unkeusch, der Inbegriff alles Lasiers, die andere keusch und von sehr hoher Würde.*" [2])

Auch bezüglich der *neuen Pallas* [3]) hält Habert eine Definition für notwendig: „*Manche werden staunen, wenn sie gerade den Namen Pallas lesen; bei den Alten war Pallas die Göttin der Wissenschaft, der Philosophie, Geschichte, Rhetorik, Poetik, Arithmetik und Astrologie: nach und nach schlief ihre dem erhabenen Schöpfer feindliche Lehre ein; nun lehrte ihr Urheber sie ein anderes Wissen, nämlich dasjenige des Alten und Neuen Testamentes.*" [4]) Einerseits ist also *Pallas* die Vertreterin des Christentums, bezw. der katholischen Kirche:

«Viens donc à moy noble peuple Gallique
Vien à Pallas nouvelle et catholique.» [5])

Andererseits könnte H. aber auch unter der neuen Pallas eine fürstliche Persönlichkeit gemeint haben. Schon in der *Exposition morale* (1545) ist von einer neuen Pallas die Rede:

«Nostre Pallas ne semble à l'ancienne,
Car elle est plus catholique et chrestienne,

---

[1]) Widmungsepistel der *Nouv. Vén.*, S. 4.
[2]) *Nouv. Vén.*, S. 6.
[3]) Vgl. Théret, l. c., S. 60 ff.
[4]) *Nouv. Pall.*, S. 8.
[5]) *Ibd.*, S. 16.

Nostre Pallas ne reçoit heresie,
Encores moins punaise hypocrisie,
Elle reçoit livres parlans de Dieu,
Et les public et prononce en tout lieu.
Nostre Pallas est loing d'ire et rancune,
Loing du desir de servente pecune,
Loing de vengeance, loing d'oppression,
Pleine d'amour et de compassion,
Nostre Pallas cherche au Ciel diademe,
Et son prochain ayme comme soymesme.[1])

Dazu bemerkt Bourciez: «*Il me semble reconnaître plus d'un trait qui s'appliquerait bien à une princesse célèbre de l'époque, la sœur même du roi, la reine de Navarre.*»[2])

Dieser Ansicht vermag ich nicht beizupflichten. In der „*neuen Pallas*", die im gleichen Jahre wie die *Exposition morale* (1545) erschien, spricht Habert von Margareta nur vorübergehend:

la Royne de Nauarre
Par hault scauoir(e) poulse plus loing la barre [3]),

und etwas Ähnliches sagt er in dem *Petit œuvre bucolique*, einem Anhange zur „*neuen Pallas*":

Je veis la grand' Bergere de Nauarre,
Qui en sçauoir poulse plus loing la Barre
Sur le troupeau du sexe Feminin.[4])

Wenn er sie hätte verherrlichen wollen, hätte er wohl nicht in so dürftigen, inhaltslosen Phrasen von ihr gesprochen.

Daher scheint mir, daß die Pallas der Exposition morale dasselbe bedeuten soll, wie die „neue Pallas", d. h. die christliche, bzw. die katholische Kirche. Selbst Bourciez ist seiner Sache nicht ganz sicher, denn er sagt weiter: «*Il n'est point jusqu'à cette question soulevée d'hérésie qui ne s'accorde bien avec le portrait. Marguerite n'était point, au fond de sa petite cour de Nérac, sans en avoir plusieurs fois encouru le soupçon, trop haut placée cependant pour en être atteinte, et H. l'en dégage à sa*

---

[1]) *Expos. morale*, S. 52.
[2]) *Mœurs pol.*, S. 189.
[3]) *Nouv. Pall.*, S. 19.
[4]) a. a. O., S. 66.

façon, comme l'ont fait plus tard certains historiens, par une affirmation péremptoire.» [1])

Unter der „*neuen Juno*“ ist wie unter der *neuen Venus* Katharina von Medici gemeint, die Gemahlin des Dauphin. Sie belehrt uns über die Tugenden, die christliche Religion und muntert auf zum fleißigen Lesen der heiligen Schrift; sie predigt im wesentlichen die gleichen Grundsätze wie die „neue Pallas“.

Mit seiner Vorliebe für die Alten hängt auch Habert's Verehrung für die großen Humanisten seiner Zeit zusammen. Dem berühmten Hellenisten Budaeus († 1536) widmet er eine lateinische und französische *Deploration* [2]), die er wahrscheinlich schon während seiner Gymnasialzeit in Paris verfaßt hatte; er beklagt den Verlust des großen Philologen, er schildert den Leichenzug, an dem ganz Paris sich beteiligte, die allgemeine Trauer des Landes und schließt mit einem Fluch auf den Tod, dieses *monstre infect, cruel et insensé.* Zwei Hirten, Janot und Perrinet, beklagen den Tod des großen Holländers Erasmus von Rotterdam († 1540): „*Er bebaute die Felder der griechischen und lateinischen Sprache in fruchtbarer Weise*“, sagt Janot (Habert).[3]) „*Schon vor langer Zeit nahm mir mein Großvater den Pathelin aus der Hand und kaufte mir dafür die Colloquien des Erasmus, die mich sehr entzückten: darüber war mein Großvater so zufrieden, daß er mich zu seinem Universalerben einsetzte. Beinahe würde ich noch einen fetten Stier verkaufen, um mir sein Buch vom Alten und Neuen Testament anzuschaffen.*“

Für die altfranzösische Literatur hat er so wenig Verständnis wie alle seine Zeitgenossen. Nur den Rosenroman schätzt er hoch, sowie die Dichter, die im Geiste dieses Werkes zu dichten fortfuhren: die Rhetoriker Alain Chartier und Jean Molinet mit ihren faden Allegorien.[4])

---

[1]) *Les mœurs pol.*, S. 189.

[2]) *Suytte du B. d. L.*, S. 68/r; *Jeun. du B. d. L.*, S. 66/r.

[3]) *Comb. de Cup.*, Mij/v.

[4]) *Ep. Her.* (1551): *Ep. à M. de Sainct Gelais sur l'immortalité des poëtes françois*, S. 70/r.

Sein Ideal ist Clément Marot, der „*Fürst unter den Dichtern seiner Zeit*".[1]) Marot's Stil ist wie „*Honig, schöner als weiße Rosen*".[2]) Von elegantem Bau sind seine Verse, lieblich und sanft. Weh denen, die Marot angreifen! „*Ihr dummen Leute,*" ruft er ihnen zu [2]), „*die ihr eure Feder spitzt gegen Marot.*" Einem *quidam qui se disoit ressembler à Marot de stille* [3]) schickt er ein Rondeau, in welchem er sagt: „*O schwerfälliger Dichter, du hast die Kühnheit, dich so sehr zu überheben.*" [3]) Natürlich versetzt er Sagon, Marot's Hauptfeinde, manchen Hieb: „Sagoin", meint er,

> *« Ce mot est beau, car de sagesse il vient,*
> *Ce que follie interpreter conuient. »* [4])

Aber den Lorbeerkranz unter den lebenden Dichtern erkennt er seinem Kollegen bei Hof, Mellin de Saint-Gelais zu, demgegenüber er sich sehr unansehnlich dünkt und von dem er stets mit der größten Hochachtung spricht.[5]) Von sich selber sagt der eitle Dichter, er enthalte sich des Urteils über seine eigene Person; es genüge ihm, „*in dem Munde derjenigen zu sein, die klare Augen haben, um gut zu urteilen*". Die Königin von Navarra lobt er wegen ihrer religiösen und gelehrten Poesie. Endlich gedenkt er des Prokurators J. Bouchet [6]), der einen Kreis von rhetorischen Dichtern alten Stiles um sich gesammelt hatte, la Perrière's, der ein paar Bücher moralphilosophischen Inhalts schrieb.

Von den Dichtern des Lyoner Kreises erwähnt er Maurice Scève, Sainte-Marthe, Héroet, la Borderie [7]) und Gilles Daurigni (= d'Aurigni).[8]) Am meisten schätzt

---

[1]) *Suytte du B. d. L.*, S. 66/r; *Temple de Chast.*. L/r.

[2]) *Suytte du B. d. L.*, S. 67/r.

[3]) *Suytte du B. d. L.*, S. 72/v.

[4]) *Ibd.* S. 67/v.

[5]) *Ep. Her.* (1550), S. 72/v f. u. S. 112/v.

[6]) Siehe oben, S. 12. — Über diese und einige andere, hier nicht aufgeführte Autoren finden sich bei Théret (l. c., S. 131—145) einige, übrigens sehr oberflächliche Bemerkungen.

[7]) Siehe Hennebert, *Traductions*, S. 75, Anm. 2.

[8]) *Ep. Her.* (1550), S. 71/r. Von dem letztgenannten sagt H., daß er zu großen Hoffnungen berechtigt habe; leider sei er vom unerbittlichen Tode vor der Zeit hinweggerafft worden. D'Aurigni war also

er die Übersetzer: den Abt Hugo Salel (Homer), den königlichen Sekretär Bouchetel (Euripides). Michel d'Amboise (Juvenal, Ovid, Demokrit etc.), Des Essarts (Amadis), Des Masures (Äneis) und Jean Martin (Arkadia). Ferner spricht er von Des Autels, Forcadel, Peletier, G. Vincent, von seinem intimen Freunde Nicole le Jouure.[1]) Endlich erwähnt er in der angeführten Epistel an Saint-Gelais einen Dichter Boiu. Ob er damit den «*illustre inconnu*» Bouju aus Anjou[2]) oder den Advokaten André Bouiu[3]) oder einen anderen meint, läßt sich schwer sagen.

Abfällig beurteilt er nur wenige Dichter: Godard, Grenoille[4]) und Andouille[5]) erscheinen ihm schwerfällig und ungebildet. Von einem gewissen Coquillart, wahrscheinlich «*Guillaume Coquillart, Official en l'Eglise de Rheims*»[6]), sagt er, daß er *rimes de cuisine* schmiede und wie ein kleines Kind dichte. Goujet[7]) stellt Coquillart als schmutzigen, gemeinen Dichter hin, der namentlich die Frauen herabzusetzen liebe.

Mit dem gröbsten Geschütze zieht Habert gegen einen Feind zu Felde, den er als *quidam d'Aniou* bezeichnet:

> «*O gros lourdois, pleust à dieu qu'aux cheueulx*
> *Peusse tenir ceste teste si folle,*
> *Je la rendroye beaucoup plus tendre et molle*
> *Que n'est ton ventre et d'ung cueur remply d'ire*
> *Je te feroye de tes propos desdire*
> *Creue vilain, que ne puiz tu creuer*
> *Puisque bien scaiz les innocens greuer.*»[8])

---

in dem Abfassungsjahre der *Ep. Her.* (1550) bereits gestorben. Hiernach ist Goujet's und anderer Literarhistoriker Ansicht, er habe bis 1553 gelebt, zu berichtigen. Siehe *Bibl. fr.* XI, 165.

[1]) *Temple de Chast.*, S. D/v und Fiiij/r.

[2]) La Croix, *Bibl. fr.* I, 394; *Revue d'hist. litt.* IV, 413.

[3]) La Croix, *Bibl. fr.* I, 19.

[4]) *Temple de Chast.* (ohne Seitenzahl).

[5]) *Ep. Her.* (1550), S. 107/v: De maistre Andouille.

[6]) La Croix, *Bibl. fr.* I, 320.

[7]) *Bibl. fr.* X, 156 ff.

[8]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 43/r ff

Endlich kämpft Habert gegen die Sittenlosigkeit einzelner zeitgenössischer Dichtungen, zu denen er auch das eine oder andere Werk seiner Jugendzeit rechnet: „Venus ist nicht in diesen Blättern" versichert er dem Leser der „Sieben Weisen".[1]) Den „züchtigen Jungfrauen und Frauen" gibt er den Rat, Marot's „Tempel des Cupido" nicht zu lesen, da „keusche Liebe dadurch vernichtet und erlöscht werde".[2]) Besonders die Ritterromane wie Ogier der Däne, die 4 Haimonskinder u. s. w. verderben die Jugend und bieten ihr „Galle unter einschmeichelnden Worten. Und doch wird ein Lancelot, Gawein, Perceforest und manch andere nichtsnutzige Schrift sich eher in den Händen eines jungen Mädchens finden, als ein frommes Buch!"[3])

Mit scharfen Worten verurteilt er die Latein schreibenden Dichter, „*jene Kälber, die den Ruf moderner Dichter suchen, die, um zu zeigen, daß sie Latein können,*

L'escorcheront comme vn pauure mastin".[4])

Obwohl er selbst ein paar lateinische Gedichte verfaßte, ärgert er sich über das Latein derer, die nichts von Latein verstehen:

«C'est vn langage bien affable
Que le latin bien entendu
Toutefoys il est deffendu
A ceulx qui n'y entendent goutte.»[5])

Er glaubt, das jüngste Gericht sei nahe, *«car les bestes parlent latin.»*[5])

Es fällt uns auf, daß H. die Vertreter der Plejade in seiner „Unsterblichkeitsepistel" nicht erwähnt. War er vielleicht verletzt worden durch die Heftigkeit, mit welcher die jüngere aufstrebende Dichtergeneration die Anhänger der Marot'schen Richtung bekämpfte? Emphatisch hatte Du Bellay ausgerufen: *«O combien ie desire voir secher ces Prin-*

---

[1]) *Dicts de sept sages*, Aii/v (Eingangsepistel).
[2]) *Temple de Chast.*, Aiij/r.
[3]) *Ep. Her.* (1551). S. 3/v f.
[4]) *Temple de Chast.*, Schluß: *Exhortation sur l'art poet.*
[5]) *Suytte du B. d. L.* (1541), S. 59/v.

tens, chatier ces Petites ieunesses, rabbattre ces Coups d'essay, tarir ces Fontaines — ces humbles Esperans, ces Banniz de lyesse.»[1]) Später allerdings, als die Plejade sich Geltung verschafft hatte, wandelt unser Dichter ganz in den Spuren dieser pseudoklassischen Richtung; er lobt Ronsard's Oden und stellt ihn, sowie Du Bellay und O. de Magny den Alten an die Seite.[2])

H. teilte nicht die Ansicht der Ronsardianer, welche die antiken Dichter allen anderen voranstellten. „*Ich sehe gar nicht ein,*" sagt er, „*warum gerade die französischen Dichter den alten Dichtern nachstehen sollen. Unsere Zeit, namentlich die Epoche Heinrich's, des unbesiegbaren Fürsten, hat Rhetoren, Dichter, Philosophen hervorgebracht, die sich den Alten kühn an die Seite stellen können. Man denke nur an Dichter wie Cl. Marot, Saint-Gelais, Ronsard, Du Bellay, Olivier de Magny, an Philosophen und Philologen wie Budæus, Gallandius, P. Ramus, Regius, Coelus, Carpentarius, Sabligneus, Danesius, Hector.*[3])

Wie wir heutzutage die Griechen und Römer bewundern, so soll die Nachwelt uns verehren; unsere Sprache und unsere Dichtkunst sollen bei ihnen die Stelle des Altertums einnehmen. Darum müssen wir „unserer Sprache aufhelfen und sie ebensosehr oder noch mehr zur Blüte bringen, wie Latein, Griechisch und Hebräisch, das wir jetzt aller Orten publiziert sehen".

---

[1]) *Deffence et Illustr. etc., p. p. Person*, S. 149.

[2]) *Ep. Her.* (1550), S. 110/r; *Div. Oracles*, S. 41/v ff.

[3]) *Les Diuins Oracles de Zoroastre*, S. 41/v ff.

Kapitel II.

Habert als Übersetzer der Metamorphosen Ovid's.

Seit Beginn seiner dichterischen Laufbahn war H. von dem sehnlichen Wunsche beseelt gewesen, ein großes Werk zu schaffen, das seinen Namen unsterblich machen würde. Daher begann er bereits um das Jahr 1547 die Metamorphosen Ovid's zu übersetzen. Er selber hielt diese Übertragung, welche mehrere Auflagen erlebte [1], für seine bedeutendste Schöpfung [2], wie auch Fontaine dieses Werk lobend erwähnt.[3] Bevor wir jedoch näher darauf eingehen, erscheint es angezeigt, einen kurzen Blick auf die französischen Metamorphosenübersetzungen vor Habert zu werfen.

§ 1. Frühere und gleichzeitige französische Metamorphosenübersetzungen.

Bekanntlich war Ovid, der *doctor egregius*, dessen «*praecepta lecta erant quasi evangelium*», neben Vergil der Lieblingsdichter des Mittelalters.[4] Seine Erfahrungen und Vorschriften in Liebesangelegenheiten fanden allgemeinen Anklang, und

---

[1]) S. Anhang, S. 115. 120.

[2]) *Quinze liur. d. Mét.*, Ausg. 1557: *Epistre au Roy.*, o. S.

[3]) Dubellay, *Deffence etc. p. p. Person,* S. 211.

[4]) Bartsch. *Albrecht von Halberstadt.* p. Iff.; Sudre, *Ovidii . . . libros quomodo . . . poetae . . . imitati . . . sint*, S. 47; Kühne, *Prolegomena,* S. 1ff.; Stollreither, *Quellen . . .* S. 32ff.

man dachte meist gar nicht daran, wie sehr die Weltanschauung des glänzenden heidnischen Hofdichters von der Religion und Moral des Mittelalters abwich.

Zwei Episoden aus den Metamorphosen waren bereits im 12. Jahrhundert von Chrestien de Troyes[1]) übersetzt und später von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrhunderts in seinen *Ovide moralisé* aufgenommen worden. Fabeln aus den Metamorphosen, wie die von Orpheus und Eurydice, Dädalus, Narcissus waren längst bekannt, andere, wie die von Pyramus und Thisbe, sogar „sprichwörtlich geworden"; auch hatte man schon früh daran gedacht, einzelne Teile in das Italienische[2]) und in das Französische zu übertragen. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts übersetzte Jean Malkaraume einen kleinen Teil der Metamorphosen und nahm ihn in sein biblisches Gedicht auf.[3])

Erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts ging ein französischer Dichter daran, sämtliche Bücher zu übertragen: es war dies ein Franziskaner[4]) aus der Champagne, der den lateinischen Hexameter durch paarweis gereimte Achtsilber ersetzte. Allerdings waren vor ihm schon ähnlichs Versuche gemacht worden, die „Verwandlungen" zu übersetzen:

---

[1]) Er gibt sich in dieser Übersetzung den Beinamen *Chrestiien li Gois*.

[2]) Siehe Bellorini's treffliche Untersuchungen (*Traduzioni it. dell' Art. amat. e delle Remedia amoris* (1892) und *Delle Eroidi. Torino.* 1900). Vgl. *Romania* 1893. XXII, 339.

[3]) *Herrig's Archiv*, 1887, LXXVII, 212; Bonnard, *Les traductions de la Bible.* S. 64.

[4]) Tarbé, *Œuvres de Philippe de Vitry*, Reims 1850, meinte, es sei dies Philippe de Vitry gewesen. Dann wurde Chrestien Legouais, bzw. Chrestiien li Gois als der Verfasser jener Übersetzung angesehen; vgl. darüber G. Paris, in der *Hist. litt.* XXIX, 455 ff., 509 und in *La litt. fr. du moy. âge.* 2. Aufl. Paris, 1890, S. 80; Langlois, *Origines* etc.. S. 21; Sudre, l. c., S. 5. Daß man aber bis jetzt den Verfasser nicht kennt, und daß Chrestien li Gois nur ein Beiname ist, den sich Chrestien de Troyes gegeben hatte, ist von Thomas und Gaston Paris nachgewiesen, siehe *Romania* 1893, XXII, 273; vgl. auch Freymond, *Festschrift zu Tobler's Jubiläum* 1895, S. 297 ff.; Kehrli, *Die Phaetonfabel*, S. 9 und die Anm. 1 auf dieser Seite.

«Pluseur ont essaié, sans faille,
A faire ce que je propos
Sans tout accomplir leur pourpos.» [1])

Doch ist uns hiervon nichts erhalten geblieben. Was des Verfassers Verfahren anlangt, so übersetzt er zuerst eine Fabel und gibt dann eine Erklärung ihres physischen, historischen, moralischen und sogar biblischen Sinnes; war doch Ovid ein Zeitgenosse Jesu Christi! So ist denn z. B. die Erzählung von der Weltschöpfung zu dem alttestamentlichen Schöpfungsberichte in Beziehung gebracht worden. Andererseits gab die Beschreibung des eisernen Zeitalters dem Dichter Veranlassung, die Mängel der Rechtspflege seiner Zeit zu kritisieren. Das Beispiel Phaetons zeigt den unbesonnenen Jüngling, der seine Kräfte überschätzt. Um jeden Preis will der Übersetzer eine Lehre oder eine moralische Nutzanwendung aus der Fiktion seines Originals ziehen:

«Si l'escriture ne me ment
Tout est pour nostre enseignement
Quanqu'il a es liures escript.» [2])

Über die Art der Übersetzung hat bereits Tarbé [3]) folgendermaßen geurteilt: *«De temps à autre sa versification est pénible: on voit qu'elle lutte contre un texte dont elle veut rendre le sens et les beautés: elle porte avec elle les traces des efforts qu'elle vient de faire. C'est ainsi qu'elle conserve par exemple les désinences latines des substantifs qu'elle rencontre. Les génitifs, les accusatifs survivent à la traduction, quand même la rime n'a pas besoin d'eux. Le texte renferme de nombreux passages analogues à celui-ci:*

Juno la femme Jovis
S'en aperçut, ce m'est vis:
Si commença Jovem enquerre.

. . . . . Sa fécondité l'entraîne souvent au delà des limites que doit respecter un traducteur. Il s'abandonne volontiers à des descriptions qui dénotent un esprit curieux et observateur. Ses explications morales sont quelquefois trop longues: elles se répètent de temps à autre et souvent dans les mêmes termes.»

---

[1]) *Hist. litt.* XXIX, 514.
[2]) *Hist. litt.* XXIX, 514.
[3]) *Œuvres de Philippe de Vitry*, S. XIX.

In den Jahren 1337—1340 verfaßte ein Dominikaner, Peter Berçuire (Bersuire, Bercheure, † 1362), der Übersetzer Livius' [1]), einen allegorischen Kommentar zu Ovid's Metamorphosen in lateinischer Sprache, der das 15. Buch seines *Reductorium*, eines encyklopädischen Werkes, bildete. Er kannte anfangs die Übersetzung des Franziskaners nicht. Erst 1342 arbeitete er seinen Kommentar danach um und erzielte damit einen großen Erfolg. Nachdem er zuerst von Thomas Waleys (Valois) in das Französische übersetzt [2]) und von dem Drucker Colard Mansion 1484 veröffentlicht war, wurde die französische Übersetzung ihrerseits in das Englische übertragen und von Caxton († 1491) gedruckt.[3]) Im Jahre 1493 erschien das gleiche französische Werk unter dem Titel: *La Bible des poetes*, herausgegeben von Antoine Vérard [4]), und von Neuem veröffentlicht zu Paris im Jahre 1531.[5])

Wie bereits bemerkt, übersetzte das Mittelalter nicht aus ästhetischem oder literarischem Interesse, sondern aus Freude an moralischen Sentenzen und sittlich-erbaulicher Belehrung. Und doch bedeuten diese Übersetzungen einen Fortschritt gegenüber den früheren Kompilationen, die von Troja, Theben, Äneas, Alexander etc. erzählen!

Nach diesen ersten wenig gelungenen Versuchen, in die Gedankenwelt des Altertums einzudringen, stürzen sich die Dichter der Renaissance mit wahrem Feuereifer auf die antiken Geistesschätze, so daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts bereits sehr viele der wichtigsten Werke der Griechen und Römer in französischen Übersetzungen vorlagen. Die Übersetzer, welche damals als „*ruhmreiche Eroberer im Reiche der Geister*" erschienen [6]), standen in sehr hohem Ansehen; ja, manche von

---

[1]) *Hist. litt. de la Fr.* XXIV, 173.

[2]) Brunet. *Manuel* IV, 282; Hennebert, l. c., S. 93; Duplessis, *Bull. du biblioph.*, S. 4.

[3]) Julleville, *Hist. du théâtre* I. 249.

[4]) Brunet, *Manuel* IV. 282; *Hist. litt.* XXIX, 455; Duplessis, l. c., S. 4.

[5]) Kehrli, *Die Phaetonfabel*, S. 11f.

[6]) Morf, *Gesch. der frz. Lit.*, S. 101; Hennebert, *Traductions*, S. 15.

ihnen hielten sich für nicht minder bedeutend als die Schöpfer der Originale. Es wurden die Grenzen zwischen eigener Schöpfung, Nachahmung und Übersetzung häufig ohne alles Bedenken verwischt [1]; man betrachtete eben das Übersetzen als eine ebenso vornehme wie schwierige Kunst, zu deren Erlernung bestimmte Regeln aufgestellt wurden. So verlangte Etienne Dolet (1540) von dem Übersetzer fünf Eigenschaften: 1. Er muß den Sinn des fremden Textes und die fremde Sprache vollständig verstehen; 2. genaue Kenntnis seiner Muttersprache besitzen; 3. nicht sklavisch am Texte haften und Wort für Wort wiedergeben; 4. fremde Redewendungen, z. B. Latinismen vermeiden, und 5. auf die Stellung und Verbindung der Worte d. h. auf die Harmonie des Satzes achten. [2] Ähnliche Vorschriften wurden von einem Zeitgenossen Dolet's, von T. Sibilet in seinem *Art poétique* (1548) gegeben.[3] Er fügte den guten Rat hinzu, man solle sich gute Übersetzer wie Marot, Salel, Heroet, Desmasures und Peletier zum Muster nehmen. Einige Jahre später (1555) erkennt J. Peletier [4]) allerdings an, daß die Ehre dem Autor gebühre: «*Un Traducteur n'a james le nom d'Auteur*»; aber, so fährt er fort, das Übersetzen ist dennoch eine sehr verdienstvolle Arbeit; denn wir bereichern unsere Sprache durch manche gute Wendung und erschließen uns eine herrliche Quelle moralischer und historischer Bildung.

Unter den Übersetzern, die nun den Büchermarkt überschwemmten, befanden sich begreiflicherweise auch viele ungeschickte, denen Du Bellay ein eigenes Kapitel widmet und welche er verächtlich mit dem Namen *traditeurs* bezeichnet [5]. Denn, sagt er, sie *verraten* ihr Original, indem sie z. B., statt

---

[1]) Minckwitz, l. c., XIX. 88.

[2]) *La maniere de bien traduire*, S. 11 ff.; vgl. auch Hennebert, *Hist. des traduct*, S. 38 ff.

[3]) S. 166 ff.

[4]) *L'Art Poëtique*, S. 30 ff. Auch meint er, daß das Übertragen ein ebenso mühsames, wie undankbares Geschäft sei, da ein guter Übersetzer doch nur ein Porträt kopiere.

[5]) *Deffence, p. p. Person*, S. 67 ff. — Auch im Italienischen hieß es: *Traduttore, traditore.*

direkt das griechische Original, nur die lateinische Übertragung desselben in die moderne Sprache übersetzen. Die fremde Poesie mit ihrem eigentümlichen Kolorit, mit der Pracht, Kühnheit und Mannigfaltigkeit ihrer Darstellung lasse sich überhaupt nicht wiedergeben; leichtsinnig (*de gayeté de cœur, legerement*) gehe mancher Übersetzer an sein Werk, um es ebenso leichtsinnig auszuführen: «*O Apolon! ô Muses! prophaner ainsi les sacrées Reliques de l'Antiquité!*»

Wie im Mittelalter, so war auch im Anfange des 16. Jahrhunderts der farben- und phantasiereiche Dichter des augusteischen Hofes, Ovid, ein Liebling des lesenden Publikums. Seine eleganten Fabeln, die Kinder einer leichtgeschürzten Muse, übten noch immer ihren Zauber aus.

Marot übertrug um 1531 die ersten zwei Bücher der Metamorphosen für den König Franz I.[1]) Er wählte gerade Ovid's Verwandlungen einerseits wegen der Anmut des Stiles, andererseits wegen der großen Mannigfaltigkeit des Inhalts: «*Si la nature en la diuersité se resiouyt, là ne se debvra elle melancolier*».[2]) Zugleich weist er die Maler seiner Zeit darauf hin, daß auch ihnen Ovid manch dankbaren Vorwurf biete. Diese Anregung findet Guiffrey[3]) überflüssig, da gerade zu dieser Zeit Künstler wie Rosso und Primatice die königliche Residenz in Fontainebleau mit Bildern aus den Metamorphosen ausmalten.

Der Anfang dieser Übersetzung wurde dem König im Schlosse zu Amboise vorgelegt. Der bescheidene Marot gesteht, daß seine Kenntnisse im Lateinischen nicht weit her seien, und Guiffrey vermutet wohl nicht mit Unrecht, daß Marot bei diesem Werke die klassische Bildung seiner Freunde, namentlich des Sekretärs und Dichters Jacques Colin, sehr häufig in Anspruch genommen habe.[4]) Marot war redlich bestrebt, den lateinischen Text genau wiederzugeben. Es gelang ihm

---

[1]) G. Guiffrey, *Les œuvres de Clément Marot* II, 299 ff.; im Druck erschien Marot's Übersetzung erst 1534; vgl. Guiffrey, l. c. II, 262; Hennebert, *Traductions*, S. 92 ff.

[2]) *Les œuvres de Marot* II, 299 (*Prolog an Franz I.*).

[3]) *Ibd.* II, 301.

[4]) *Ibd.* II, 300.

auch, eine im großen und ganzen klare Übertragung zustande zu bringen. Da er indes das lateinische Original nicht immer verstand, so war er zu einzelnen Auslassungen gezwungen, und häufig vermissen wir die feinen Schattierungen des Gedankens, die Eleganz und Anmut des Ausdrucks.

DieErzählung von der unkeuschen Geschwisterliebe zwischen *Biblis* und *Caunus* wurde von Marot's Leidensgefährten, Michel d'Amboise, nicht erst 1543 [1]), sondern bereits im Jahre 1532 [2]) in paarweise gereimte Zehnsilber übertragen. Die Übersetzung ist ziemlich weitschweifig und umständlich. Am besten gelungen ist der Liebesbrief der Biblis, der bei Ovid folgendermaßen beginnt:

Quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem,
Hanc tibi mittit amans. pudet ah, pudet edere nomen.
Et si quid cupiam, quaeris, sine nomine uellem
Posset agi mea causa meo, nec cognita Byblis
Ante forem, quam spes uotorum certa fuisset. [3])

Die französische Übersetzung lautet:

Cestuy escript ton amye tenuoye
Ha que iay honte: honte que le nom veoye
Cy imprime. Si tu ueulx faire enqueste
De ce que ueulx demander par requeste
Je uouldroy bien ores me estre permis
Sans que mon non y fust escript ou mis
Que tresbien fust ma cause debatue
Et que Biblis ie ne feusse cogneue
Jusques au temps que lesperance vaine
Fut en mon cueur veritable et certaine. [4])

Der Übersetzer folgt ziemlich genau dem lateinischen Texte, den er jedoch bisweilen mißversteht. Die unglückliche Biblis ruft z. B. einmal aus: „Weh mir! Wohin gerate ich?“
Hei mihi: quo labor? quem mens mea concipit ignem? [5])

---

[1]) Théret, l. c., S. 138; Birch-Hirschfeld, l. c., Anm., S. 11.
[2]) Das Privileg ist vom 6. März 1532.
[3]) *P. Ovid. Met.* (1546), S. 244/26 (Buch 9).
[4]) *Blatt* LXI, r.
[5]) Ovid, *Met.* 1546, 244/16 (Buch IX).

Amboise hält *labor* für ein Substantiv und übersetzt:

O quel labeur: quelle peine appercoit
Mon poure esperit? [1])

An einer anderen Stelle fehlt es an historischer Treue:

vacuam tenet altera ceram [2])

D'Amboise:

L'autre vng papier: ou descript ny a goutte.[3])

Oder der römische Dichter sagt *mutat* [4]) (sie ändert nämlich die Worte auf dem Wachstäfelchen). Dies wird von dem Franzosen in folgender Weise wiedergegeben:

Dancre ou de pleurs coulantes de sa face
Elle transmue.[5])

Merkwürdigerweise verfällt Habert, der sonst nicht von dieser Übersetzung abhängig ist, an einer ähnlichen Stelle in den gleichen Fehler:

Inque uicem sumptas (sc. tabellas) ponit, positasque resumit.[6])

Or en la main le papier elle prent
Puis le delaisse et soudain le reprent.[7])

Später spricht er allerdings von *cire.*[8])

Die bisher besprochenen, der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Einzelübersetzungen aus Ovid waren in paarweise gereimten Zehnsilbern verfaßt. Im Jahre 1532 erschien nun eine Übersetzung sämtlicher 15 Bücher in Prosa unter dem Titel: *Le grand Olympe des histoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa metamorphose... traduit de latin en françois. Lyon, Denis de Harsy, 1532. 8⁰*; wieder aufgelegt 1537, 1538, 1539. Sie besteht aus 3 Teilen zu je 5 Büchern; jedem dieser Teile ist eine kurze Einleitung vor-

---

[1]) *Blatt* LXI, v.
[2]) Ovid, *Met.* 1546, S. 244/18.
[3]) *Blatt* LXI, v. Ovid, *Met.* 1546, S. 244/20.
[4]) *Blatt* LXI, v.
[5]) Ovid, *Met.* 1546, S. 244/21.
[6]) Habert, *Quinze liur.* (1557), S. 253/5 r.
[7]) II. Teil, S. 2/v.
[8]) Habert, *Qu. l.*, S. 253/11 r.

ausgeschickt, die für die Auffassung des Übersetzers charakteristisch ist. In der Einleitung zu den ersten 5 Büchern sagt der anonyme Autor *«que tel liure soit par icelle leu selon le naturel du liure* s a n s *a l l e g o r i e s»* [1]), und fügt dann in der 2. Einleitung noch die Bemerkung hinzu, daß ja schon Augustin im 2. Buch seiner *doctrina christiana* die allegorische Deutung verbiete [2]); unter dem Gewande der Fabel werde ein moralischer Sinn angedeutet, den der Leser leicht selbst herausfinden könne: *«Si l'entendement du liseur n'est du tout effacé par ignorance, il en tirera honestes enseignemens et manière de bien viure».* Im Vorwort zum 3. Teile endlich lobt der Übersetzer Ovid's *«stille fluent et doré, remply des graces parmy la maiesté heroique et pondereuses sentences»*, ferner seine *„geistreiche Erfindungsgabe"*. Endlich gibt er zum Schlusse noch die Versicherung, daß *«la grand œuure D'Ouide est songneusement en langue Francoyse reposée et traduycte».* [3])

Unser Anonymus findet also Ovid's klassisches Werk schon an und für sich lesenswert. Ohne lange Erklärungen hinzuzufügen, bietet er den reinen Text. Und doch kann er es nicht über das Herz bringen, hier und da ein Geschichtchen einzuschmuggeln, das sich nicht bei Ovid findet. So erzählt er gelegentlich der Schilderung der Jugendzeit des Bacchus, wie sich der Gott des Weines in der lybischen Wüste mit seinen Gefährten verirrte und dem Verschmachten nahe war, als ihm sein Vater Jupiter in Gestalt einer Kuh erschien und Wasser aus dem Boden stampfte. [4])

Der Verfasser hat teilweise wörtlich übersetzt, teilweise nur den Inhalt angedeutet, aber die Lokalfarbe nicht gewahrt. [5]) Die griechischen Götter und Heroen sprechen und handeln wie altfranzösische Ritter. Als z. B. Perseus erscheint, um die an den Felsen geschmiedete Andromeda zu befreien, heißt es: *«Il la salua courtoisement et luy enquist son nom, sa terre,*

---

[1]) *Ausg.* 1539, I. Teil, S. 2 v.

[2]) *II. Teil*, S. 2/v.

[3]) *III. Teil*, S. 2/v.

[4]) *Grand Ol.* 45/v.

[5]) Hierauf ist bereits von H e n n e b e r t aufmerksam gemacht worden, siehe dessen *Histoire des Traductions* etc., S. 94.

son estre, qui elle estoit, et la cause pourquoy elle estoit ainsi illec. La pucelle fust moult honteuse que le jouvencel la veist nue, et volontiers, si elle eust peu, elle se feust couverte. Elle eut telle vergongne que parler n'osa de prime face: si se teut un peu, et plora tendrement.» Perseus tötet das Ungeheuer und heiratet das Mädchen, bei welcher Gelegenheit natürlich *«Tous les princes et barons du royaulme furent aux nopces, et y feit-on moult esbatement»*. Schwierige Partien läßt der Übersetzer ganz aus. Nicht mit Unrecht bezeichnet daher Aneau in seiner Einleitung zu den 3 ersten Büchern der Metamorphosen den *Grand Olympe* als eine Entstellung.

Michel d'Amboise übertrug im Jahre 1543 das 10. Buch; diese Übersetzung stand mir nicht zur Verfügung, ebensowenig die folgende: *«Le procès d'Aiax et d'Ulysses pour les armes d'Achilles, contenu au treziesme liure de la Metamorphose d'Ovide, translaté en langue françoise par M. Jacques Colin, abbé de S. Ambrois. Lyon. 1547. 8°.»*[1]) Hennebert, welchem diese Übersetzung vorlag, hält sie für ziemlich geringwertig.[2])

Eine Übersetzung der Geschichte von Biblis und Caunus aus dem Jahre 1550 von Bouchetel[3]) konnte ich ebenfalls nicht entdecken.

Endlich erschien im Jahre 1550 eine Paraphrase der Fabel vom schönen Narcissus unter dem Titel: *Description poetique de l'histoire du beau Narcissus.* Sie wird wohl mit Unrecht Habert zugeschrieben, da sie mit zwei ähnlichen Habertschen Arbeiten nichts gemein hat.[4])

Der anonyme Verfasser beginnt sein Werk nach Art der antiken Epiker:

Calliopé, dictes moy l'origine,
De Narcissus et sa beauté diuine
Dictes la moy, car bien vous le scavez.

---

[1]) *Bull. du Bibl.* (56. année), S. 100: *«Nous n'avons pas pu voir ce volume qui passa à la vente Yemeniz en 1867»*, fügt der Verfasser des genannten Artikels der Titelangabe hinzu.

[2]) *Traductions*, S. 106/107.

[3]) Birch-Hirschfeld, l. c., Anm. 11.

[4]) Vgl. *Anhang*, S. 118 f.

Nun erzählt er den Kampf zwischen den Göttern und den Giganten. Mutter Erde trauert über die Vernichtung der Tiere und Wälder und sie gebiert den schönen Narciß. Da werden die Wälder wieder grün, die Vögel beginnen zu singen, alles verliebt sich in den schönen Jüngling: Venus, Juno, Diana, Cupido, die Plejaden, die Oreaden; besonders hat ihn eine Nymphe, namens Echo, ins Herz geschlossen. Die abgewiesenen Liebesgötter, Venus und ihr Sohn Cupido, sinnen auf Rache. Cupido trifft den spröden Narciß mit seinem Pfeile; der Jüngling verliebt sich in sein eigenes Bild etc. Im weiteren Verlaufe der Erzählung folgt der Dichter ganz seinem Vorbilde Ovid. Diese Paraphrase ist viel schwungvoller und poetischer, als die beiden Bearbeitungen Habert's.

Im Jahre 1556 übersetzte B. Aneau das 3. Buch der Metamorphosen[1]) und gab bei dieser Gelegenheit die Marotsche Übersetzung des 1. und 2. Buches neu heraus.[2]) In einer sehr interessanten Vorrede erwähnt er zuerst seine Vorgänger, zwei italienische Übersetzungen von Nicolo di Augustini und Lodovico Dolce, zwei französische, die eine von einem Anonymus, die andere betitelt: Le grand Olympe. Nach einigen Versen Marot's bemerkt Aneau weiter, daß er ursprünglich beabsichtigt habe, das ganze Werk zu übersetzen, doch sei ihm Habert zuvorgekommen. In den beiden ersten Büchern habe er den Text Marot's an einigen Stellen verbessert, die er auch gewissenhaft in eckige Klammern gesetzt hat.

Am Rande und am Ende der Seiten gibt er mehr oder weniger gelehrte Anmerkungen. Doch legt er die Fabeln nicht im Sinne der heiligen Schrift aus; denn das hieße *«mesler le Ciel auec la terre»*. Auch wolle er keine alchimistischen Erklärungen geben, weil er von dieser Wissenschaft nichts verstehe und nicht annehmen könne, daß die Alten die Fabeln in diesem Sinne aufgefaßt hätten. Und doch dürfe man einen Dichter nicht *„kalt und nach dem Buchstaben“* erklären, sondern

---

[1]) Vgl. Hennebert, l. c., S. 113ff.

[2]) Siehe weiter unten S. 49. Übrigens hatte Marot die Absicht gehabt, auch das 3. Buch zu übersetzen; vgl. Hennebert, l. c., S. 95, Anm. 1.

man müsse dem „*geheimen Sinne*“ nachforschen; die ganze antike Religion sei in das Gewand der Mythologie, in das Kleid eleganter und lustiger Fabeln gehüllt. Dazu seien die alten Dichter durch zwei Erwägungen veranlaßt worden: erstens, weil das Wesen Gottes und der Natur geheim gehalten und nicht in „*nackten Worten den unkeuschen Ohren der Menschen*“ offenbart werden sollte; zweitens, weil die Menschen mehr Gefallen fänden an der „*fingierten Lüge, als an der einfachen und nackten Wahrheit*“; sie seien ja selber alle Lügner!

Jener geheimnisvolle Sinn, so fährt Aneau fort, lasse sich durch eine dreifache Art der Interpretation entdecken, durch eine philosophische, eine moralische und eine historische. Manche Fabeln lassen beide, andere sogar alle drei Erklärungen zu: ein Beispiel für die erste Art sei Jupiter, der sich in alle schönen Mädchen verliebe und sie befruchte; er bedeute nichts anderes als den „*universalen, großen Geist, die Weltseele, die alles liebe und alles mit sich vereinigt wissen wolle*“. Bei der moralischen Erklärung verstehe man z. B. unter den Göttern die Fürsten und Mächtigen der Welt: Jupiter, der den ungeschickten Wagenlenker Phaethon bestraft, gebe uns das Beispiel eines guten und hochherzigen Fürsten, der einen ehrgeizigen, unfähigen Emporkömmling beiseite schaffe. Endlich folgt die historische Erklärung: Unter Jupiter, der in Gestalt eines Stieres auf der Insel Kreta, Europa, die Tochter des Königs von Phönicien, geraubt habe, sei der geschichtliche, dritte König von Kreta zu verstehen, der den Erdteil Europa den asiatischen Königen einst entriß.

Aneau's Übertragung des 3. Buches ist sehr genau. Nur zwei Fehler sind mir aufgefallen:

Ov.: *Separat Aonios Actaeis Phocis ab aruis*
Terra ferax . . .[1])

An.: *Entre les champs et les terres Attiques*
Et celles la des fins Macedoniques[2])
Est vn pays qu'on appelle Phocis
Qui les separe . . .

(Aonien = Böotien, nicht Macedonien).

---

[1]) *Ovid. Met.* (1546) 31/13.

[2]) Aneau, *Trois liures d. l. Mét.*, S. 40.

Ov.: *Buccina . . in latumque turbine crescit ab imo*[1])
An.: *Comme vn turbot*[2])
(Turbo = Wirbel. Windung, nicht der Fisch Steinbutt!)

Den Eigennamen gibt Aneau nur dann eine französische Endung, wenn es ihm erlaubt scheint, um nicht in den Verdacht des „*Gräcisierens oder Latinisierens*" zu geraten. Die Namen der Hunde Aktäons übersetzt er: Adamas = *Diamant*, Hylaeus = *Forestier*, Aglaodos = *Clairedent.* Wort und Vers seines Vorgängers Marot kritisiert und emendiert er sorgfältig. Er ist der erste französische Philologe, der sich an Ovid heranwagt. So gründlich seine Übersetzung, so tief ist seine Auffassung. —

Werfen wir einen Blick auf die verschiedenen Übersetzungsversuche, die im 16. Jahrhundert an dem Meisterwerke Ovid's unternommen wurden, so läßt sich ein gewisser Fortschritt nicht verkennen, den die Renaissancezeit im Verständnis und in der Würdigung des römischen Dichters gemacht hat. Die langen allegorischen und religiösen Deutungen erscheinen dem humanistisch Gebildeten kindisch und lächerlich. Diesem Gedanken gibt bereits Rabelais im Prolog zum Gargantua einen unzweideutigen Ausdruck, wenn er sagt, es seien die Allegorien, welche man in der Ilias und Odyssee entdeckt zu haben glaube, ebensowenig «*songées d'Homère que d'Ovide en ses Métamorphoses les sacrements de l'Evangile, lesquelz un frère Lubin, vray croquelardon, s'est efforcé démonstrer, si d'adventure il rencontroit gens aussi folz que luy et* (*comme dit le proverbe*) *couuercle digne du chaudron*».[3]) Man strebte damals schon nach einem reinen Texte. Allerdings blieb noch die naive Freude an der moralischen Erklärung. Doch ward sie nicht mehr mit dem Texte vermischt, sondern an den Rand gesetzt oder es wurde der Leser darauf aufmerksam gemacht, sie sich selbst zu abstrahieren. Man suchte in die Tiefe zu

---

[1]) *Ovid Mét.* (1546) S. 32/4.
[2]) *Trois liures* etc. S. 43.
[3]) *Des Marets et Rathéry* (2. Aufl.) I, 79.

dringen. Aneau gab einerseits noch philosophische Deutungen im Sinne Plato's, aber andererseits spürte er auch schon den wirklichen, den historischen Grundlagen der Fabeln nach. Die wissenschaftliche Forschung hatte begonnen. Die Übersetzer sind jetzt Philologen und Dichter, nicht mehr Geistliche und Mönche, wie im Mittelalter. Eifrig schafft man Steine auch zum Bau der Metamorphosen in der Nationalsprache herbei. Aber den stolzen Renaissancebau des gesamten Ovid'schen Kunstwerkes hatte man doch nicht errichtet. Dies blieb einem anderen Architekten vorbehalten, der ihm allerdings einen etwas eigentümlichen Anstrich gab, wie das noch im einzelnen jetzt dargelegt werden soll.

§ 2. Habert's Metamorphosenübersetzung.

Bevor wir Habert's Gesamtübersetzung der Metamorphosen Ovid's vom Jahre 1557 betrachten, müssen wir ein paar Übersetzungsversuche aus seiner Jugendzeit besprechen. In der *Jeunesse du Banny de lyesse* übersetzte er zwei Fabeln: *La premiere de Piramus et Thisbe*[1], *la seconde du beau Narcissus*[2], beide *amplifiées de son inuention.*[3] Abweichend vom lateinischen Texte führt Habert Mars und Cupido ein. Zuerst entbrennt Mars in Liebe zu der jungen Babylonierin Thisbe. Auf einem arabischen Renner und mit einer Rüstung angetan, die außen reich vergoldet und innen azurfarben schimmert, zieht er aus, um das Herz der holden Geliebten zu erobern, allein er wird abgewiesen. Da naht sich Cupido dem Mädchen. Bogen und Pfeile und alle seine Macht über die Menschenherzen will er Thisbe zu Füßen legen. Als auch er keine Gnade vor ihren Augen findet, sinnt er mit Mars auf gemeinschaftliche Rache. Auf den Rat seines Leidensgenossen läßt der Kriegsgott von Vulkan ein Schwert schmieden, das er dann mit heuchlerischen Worten Pyramus zum Geschenke macht. Amor trifft das Herz der beiden jungen Menschen-

---

[1] *Jeun. du Banny.* S. 89rff.; von Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbesage,* nicht erwähnt.

[2] *Jeun. d. B.* S. 105rff.

[3] Vgl. Théret, l. c., S. 32ff.

kinder mit einem Pfeile. Es folgt ein langes Zwiegespräch, das nächtliche Stelldichein, und der Tod der Liebenden mit dem Schwerte des Kriegsgottes —, alles genau nach dem lateinischen Vorbilde.

Wir haben es hier nicht mit einer Übersetzung im eigentlichen Sinne zu tun, sondern mit einer freien Bearbeitung. Ob Habert die Episode mit Mars und Cupido selbst erfunden hat, vermögen wir nicht zu sagen. Doch läßt sich unseres Erachtens aus einigen anderen Zügen eine Quelle erschließen, die er für diese Fabel benutzt hat, nämlich *«Le grand Olympe des histoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose . . . Traduict de latin en françoys. Lyon 1532. 8⁰.»* [1])

Habert's Darstellung und *Le grand Olympe* haben einige Züge gemeinsam, die sich im lateinischen Originale nicht finden. Beide bringen längere Unterredungen zwischen den verliebten Nachbarskindern; bei beiden steckt Thisbe ihren Gürtel durch die Mauerspalte, wenn sie den Geliebten sprechen will; als sie das Haus verläßt, wird sie bemerkt, im *Grand Olympe* von einer Wache, bei Habert von einem Diener, welche glauben, sie sei eine Göttin und sie daher passieren lassen. Ein Vergleich, den der lateinische Dichter bei Gelegenheit des Todes des Pyramus anwendet, fehlt in beiden französischen Übersetzungen. Endlich findet sich ein gemeinsamer Anachronismus: die zwei Leichen werden in e i n Grab gelegt, während sie bei Ovid auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden und ihre Asche in einer Urne vereinigt wird.

Am Schlusse der Fabel findet sich bei Habert eine Nutzanwendung, wie bei den Dichtern des Mittelalters:

> *Aymer est bon, voire bien ardemment*
> *Par mariage ainsi que Dieu commende,*
> *Mais Piramus et Thisbe follement*
> *En ont usé, nul est qui ne l'entende.*

Gegenüber der Erzählung von Pyramus und Thisbe (1541) zeigt die Übersetzung der Fabel vom schönen Narciß (1541)

---

[1]) Im folgenden ist die Ausgabe vom Jahre 1539, welche allein zugänglich war, benutzt worden. Dort findet sich die genannte Fabel auf S. 55/v ff. Siehe H e n n e b e r t, l. c., S. 93. — Vgl. auch weiter unten, S. 75 f.

einen gewissen Fortschritt. Habert geht nicht mehr so willkürlich mit seinem Texte um, sondern schließt sich ziemlich eng an denselben an, namentlich im Anfang. Von S. 87/14—87/21 läßt er sein Original außer acht, und so ist die hochpoetische Stelle, in welcher Narcissus durch die Zurufe der verliebten Echo geneckt wird, vollständig mißlungen. Am Ende der Fabel bringt es der Dichter auch hier nicht übers Herz, einen «*Sens moral*» fortzulassen:

> *Voila comment à Narcissus est pris*
> *Pour s'aymer trop, crains donc que tu luy semble*
> *De corps mortel, ne soys si fort surpris,*
> *Que d'auec Dieu l'esprit se desassemble.*[1])

Auch diese Wiedergabe der Fabel vom schönen Narciß ist keine originale, sondern lehnt sich stark an die Übersetzung der gleichen Fabel im Grand Olympe an, den er ja schon für Pyramus und Thisbe benützt hatte. Eine genauere Vergleichung der beiden französischen Texte mit dem lateinischen Originale wird uns dies zeigen. Denn erstens haben, von dem lateinischen Texte abweichend, beide französische Übertragungen völlig oder nahezu übereinstimmende Wörter und Ausdrücke, gleiche, bzw. ähnliche Hinzufügungen, Auslassungen und Fehler.

I. Übereinstimmungen.

Ovid	
86/8 Cephisus	*Gr. Ol. 46/r: Cephesus* *Hab. 105/1 r: Cephesus*
89/14 syluae	*Gr. Ol. 48/r: puissans dieux* *Hab. 109/1 r: O dieux puissantz*
89/26 quisquis es, huc exi	*Gr. Ol. 48/r: O enfant que la dedans voy vien á moy* *Hab. 109/25 r: O bel enfant gracieux viens à moy*
89/27 certe nec forma . . . est mea	*Gr. Ol. 48/r: Gratieux suis á merueilles et de tres belle forme* *Hab. 110/6 v: Grace et beaulté font en moy leur demeure*

[1]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 112/v.

Ovid	
90/2 Et quantum motu formosi suspicor oris *Verba refers aures non peruenientia nostras*	*Gr. Ol. 48/r: et quand ie parle tu ouures ta bouche pour respondre mais ouyr ne te pu is* *Hab. 110/20 v: Et quand ie parle est ta bouche declose* *Mais ie n'en puis ouyr aulcune chose*
90/6 roger anne rogem?	*Gr. Ol. 48 r: ie suis le requerant et le requis* *Hab. 110/6 r: ie suis . . . Le requerant et le requis*
90/21 dumque dolet	*Gr. Ol. 49/v: par grand ire* *Hab. 111/12 v: par grand yre*
90/28 ut intabescere flauae *Igne leui cerae, matutinaeque pruinae* *Sole tepente solent: sic attenuatus amore* *Liquitur et tecto paulatim carpitur igni* *Et neque iam color est mixto candore rubori*	*Gr. Ol. 49/v: tout le faisoit fondre et frire comme feu la glace. Ou comme le soleil la neige* *Hab. 111/12 r: son cueur fond, ainsi qu'au feu la glace* *Ou tout ainsi que neige descendue* *Interuenant le soleil est fondue*

II. Gleiche oder ähnliche Umschreibungen.

86/21 hunc trepidos agitantem in retia ceruos	*Gr. Ol. 46 r: il mist toute sa cure en deduit de la chasse* *Hab. 106/15 v: il ne pourchasse* *Que le soulas et deduict de la chasse*
86/21 Aspicit hunc . . . Echo *Corpus adhuc Echo*	*Gr. Ol. 46 r: Ung iour d'aduenture le veit Echo qui belle pucelle estoit et saige alors* *Hab. 106/21 v: Ung iour le veid au boys, Echo la belle Saige iadis et prudente pucelle*
86/23: Nec prior ipsa loqui didicit	*Gr. Ol. 46/r: mais commencer aulcune raison ne pouoit d'elle mesme* *Hab. 106/2 r: mais si de soy à parler ne commence*

Die zuletzt angeführte Stelle ist von beiden Übersetzern zuerst ausgelassen, dann aber vor Vers 26: *Reddere de multis ut uerba nouissima posset*, eingefügt worden.

Ovid	
87/13 comitum seductus ab agmine fido	*Gr. Ol. 47/v: qui d'aduenture se trouua seul et esgare par le bocage* *Hab. 107/15 r: qui estoit esgaré* *En la forest et des siens separé*
88/18 Dumque sitim sedare cupit. sitis altera creuit	*Gr. Ol. 48/v: La luy destrempa amours vng tel breuuage qu'elle luy fit sa soif doubler* *Hab. 109/10 v: Mais Cupido l'enfant delicieux* *Luy feit sentir son arc pernicieux,* *Luy preparant soubdain vn tel breuuage* *Que sa soif grande augmenta d'auantage*
88/20 corpus putat esse quod umbra est	*Gr. Ol. 48/v: aduis luy fist que c'estoit aulcune belle dame ou damoyselle* *Hab. 109/21 v: Pensant que cest dame qui le suruient* *Pour son amour*
88/29 Dumque petit. petitur	*Gr. Ol. 48/v: Et comme plus amoureusement le regardoit, aussi faisoit luy son vmbre* *Hab. 109/1 r: Plus il se veoit, plus se voir il s'efforce* *Mais plus il sent de Cupido la force.*

III. Gleiche oder ähnliche Hinzufügungen.

86/10 iam tunc qui posset amari	*Gr. Ol. 46 r: Pour la grand' beaulté de luy chascun l'aymoit et desiroit voulsist ou non* *Hab. 105/3 r: Duquel apres la beaulté corporelle* *Causa chaleur à mainte damoyselle*
86/11 de quo (sc. infante) consultus	*Gr. Ol. 46 r: La mere qui forment l'eut cher vint scauoir á Thiresias sa destinée* *Hab. 106/2 v: Thiresias, par sa mere ordonné* *Predestinoit . . .*
86/13 si se non nouerit, inquit	*Gr. Ol. 46/r: dist qu'il viuroit longuement, mais qu'il se gardast soymesme veoir*

Ovid	
86/13 si se non nouerit, inquit	*106/5 v: de viure en longue vie* *S'il ne prenoit de veoir soymesmes ennie*
86/15 vana	*Gr. Ol. 46/r: raine et . . . folle* *Hab. 106/7 v: raine et folle*
86/17 zwischen *uideri* und *multi illum petiere*	*Gr. Ol. 46 r: cestuy Narcissus eut le renom par toutes terres loing et pres qu'il estoit le plus beau iouuencel du monde*[.] *par tout en courroit la voix* *Hab. 106/9 v: Or ce pendant Narcissus doulx et tendre* *Faisoit le bruyt de sa beaulté respandre* *En diuers lieux*
86/30 Dum fugerent Nymphae	*Gr. Ol. 47/v: tellement que les nymphes avoient loysir de s'enfouyr* *Hab. 106/20 r: Nymphes auoient d'eschapper bon loysir*
87/22 egressaque (sc. Echo) sylua ibat	*Gr. Ol. 47/v: Narcissus s'en yssit du boys et vint à la plaine. Echo s'apparut lors deuant luy* *Hab. 108/10 v: Narcissus eut si triste courage* *Qu'il delaissa par courroux cest umbrage* *Habandonnant la forest tenebreuse:* *Adonc Echo d'amour trop furieuse* *Laisse les boys*
88/2 ossa ferunt lapidis traxisse figuram	*Gr. Ol. 47/r: Ses os gros et menus sont deuenus pierres* *Hab. 108/11 r: Si que ses os tant les gros que menus* *Sont par ce feu en pierres deuenus*
88/18 Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit	*Gr. Ol. 48/v: La luy destrempa amours vng tel breuuage qu'elle luy fit sa soif doubler. La se sceut amours de luy venger qui tant l'avoit despité par son orgueil et par son oultrecuydanee*

Ovid	
88/18: Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit	*Hab. 109/10v: Mais Cupido l'enfant delicieux* *Luy feit sentir son arc pernicieux,* *Luy preparant soubdain vng tel breuuage* *Que sa soif grande augmenta d'auantage,* *La Cupido le dieu puissant et fort* *A Narcissus monstra bien son effort* *Dont il cogneut son bruict authorisé* *Que par orgueil auoit tant desprisé*
89/27: aetas	*Gr. Ol. 48/r: aage conuenable* *Hab. 110/7v: aage . . . conuenable*

IV. Gleiche Auslassungen.

86/17: poteratque puer, iuuenisque uideri	fehlt.
86/18: multi illum iuuenes, multae petiere puellae	Beide erwähnen die Knabenliebe nicht.
86/22: Vocalis Nymphae, quae nec reticere loquenti . . . *Nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo*	Eine Art Parallelismus, den beide wohl für überflüssig hielten.
87/7: Non aliter quam cum summis circumlita tedis *Admotas rapiunt uiuacia sulphura flammas*	Dieser Vergleich der Liebe mit einer Fackel, deren Glut mit Schwefel genährt wird, fehlt ebenfalls.

Ferner ist der Schwur der abgewiesenen Echo (88/86), die Beschreibung des schönen Narcissus (88/21) und eine Klage (89/14) von beiden Übersetzern ausgelassen worden.

V. Gleiche Fehler.

86/9: enixa est utero pulcherrima pleno infantem Nymphae	*Gr. Ol. 46/r: Cest dame auoit nouuellement enfanté le plus beau enfant masle qu'oncques eust esté veu* *Hab. 105/1r: Liriope . . .* *D'ung bel enfant iadis se vit encincte*

Beide übersetzen hier statt des Nominativs *pulcherrima* einen Akkusativ, den sie auf *infantem* beziehen.

Ovid	
88/29: pariterque accendit et ardet	*Gr. Ol. 48/v: Si approcha la fontaine, et comme plus l'approchait plus la representation s'approchoit* *Hab. 109/4r: L'vmbre respond en faisant le pareil* *Plus pres il est, plus pres son vmbre approche*

Den Übersetzern bzw. dem ersten Übersetzer scheint *accedere* vorgeschwebt zu haben.

91/14: Tum quoque se postquam est inferna sede receptus, *In Stygia spectabat aqua*	*Gr. Ol. 49/r: si est liuré à martyre en enfer ou il se mire tousiours sa face en vne tenebreuse et obscure eaue nommée Stiz* *Hab. 111/23r: Dont maintenant au regne plutonique* *Martyre esgal à sa vie on applique* *Tousiours il veoit sa face claire et blonde* *En l'eaue de Stix fort obscure et profonde*
91/19: rogum	*Gr. Ol. 49/r: le tumbeau pour y mettre le corps* *Hab. 112/3v: vng monument* *Pour y loger en digne sepulture* *Le triste corps*

In den beiden letzten Fällen sind heidnische Gebräuche durch christliche ersetzt und das Gesetz der historischen Treue verletzt worden.

VI. Sonstige Ähnlichkeiten.

86/23: Nec prior ipsa loqui didicit de multis ut uerba nouissima posset,	Diese Stelle ist bei beiden Übersetzern zuerst ausgelassen, dann aber vor Vers 26: Reddere etc., eingefügt worden.
86/31: Huius ait linguae qua sum delusa potestas *Parua tibi dabitur, uocisque breuissimus usus*	Diese Worte der Juno werden in den französischen Übertragungen dem Ovid selbst in den Mund gelegt.

Ovid	
86/32: Vocalis Nymphae ... Echo	*Gr. Ol. 46/r: Echo qui belle pucelle estoit et saige alors* *Hab. 106/21v: Ung iour le veid au boys Echo la belle* *Saige iadis et prudente pucelle*
88/2: ossa ferunt lapidis traxisse figuram	*Gr. Ol. 47/r: Ses os gros et menus sont deuenus pierres* *Hab. 108/11r: Si que ses os tant les gros que menus* *Sont par ce feu en pierres deuenus*

In den beiden vorausgehenden Fällen hat Habert zwei Worte seines Vorgängers als Reime benützt. Endlich folgen ein paar Beispiele, in denen die beiden Übersetzer zwei aufeinanderfolgende Sätze in umgekehrter Reihenfolge bringen:

88/2: Vox manet: ossa ferunt lapidis traxisse figuram	*Gr. Ol. 47/r: Ses os gros et menus sont deuenus pierres et sa voix seulement luy est demourée* *Hab. 108/11r: Si que ses os tant les gros que menus* *Sont par ce feu en pierres deuenus* *Et à Echo dolente et esplorée* *Chose aultre n'est que sa voix demeurée*
88/3: nulloque in mente uidetur . . . sonus est qui uiuit in illa	*Gr. Ol. 47/r: Son son vit perdurablement, mais elle ne sera iamais veue ne trouée* *Hab. 198/14r: . . . demourée* *Le son d'icelle a perpetuité* *Mais tout le reste est plein de nullité* *Ouyr le son d'Echo bien est possible* *Mais de la veoir et trouuer impossible*

In Habert's Übersetzung der sämtlichen 15 Bücher der Metamorphosen vom Jahre 1557 kommt natürlich die Fabel vom schönen Narciß wiederum vor; die letztere gibt getreu den lateinischen Text Ovid's wieder und hat mit der Bearbeitung von 1541 nur zwei Verse und ein paar Reime gemeinsam. Der erste Vers lautet:

Dont accomply venerique plaisir
Nymphes auoient d'eschapper bon loysir.[1])

und in der Gesamtübertragung:

Qu'apres l'esbat de l'amoureux plaisir
Nymphes auoient d'eschaper (*sic!*) *bon loysir.*[2])

Der zweite Vers lautet:

Jeun. du B. d. L. (1541) S. 110/12 v:

Car quant vers toy sont mes deux bras tendus
Les tiens aussi vers moy sont estendus

Gesamtübersetzung (1557) S. 79/29 v:

Car quand mes bras dessus toy sont tendus
Pour m'embrasser les tiens sont estendus.

Jeun. du B. d. L. (1541)	Gesamtübers. (1557)
104/9 r: torment . . . commencement	*76/5 r: dire . . . martyre*
„ *martire . . . dire*	„ *blandissement. . . torment*
108/4 v: meschef . . . rechef	*76/21 r: le chef . . . rechef*
109/2 v: ordure . . . dure	*77/9 r: ordure . . . pure*
109/8 v: reposer . . . appaiser	*77/23 r: reposer . . . appaiser*

Im Jahre 1557[3]) veröffentlichte Franz Habert, der Hofdichter Heinrichs II., seine Übersetzung der 15 Bücher der Metamorphosen Ovid's in paarweise gereimten Zehnsilbern.[4]) Er war nicht wenig stolz auf dieses Werk und unterließ es auch nicht, gehörig Reklame dafür zu machen. In der einleitenden Epistel (*Epistre au Roy*) rühmt er sich seines fürstlichen Gönners; er nennt ihn den „christlichen Hektor“ und versteigt sich zu überschwenglichen Lobeserhebungen:

«Je voudrais bien la docte langue auoir
De Cicéron, sa grace et son Scauoir
Pour au sommet de vos vertus attaindre».[5])

---

[1]) *Jeun. du B. d. L.*, 106/18 r.

[2]) *Quinze livres des Mét.*, 76/17 v.

[3]) Im gleichen Jahre erschien eine andere Übersetzung: *La métamorpose d'Ovide figurée. Lyon (Jean de Tournes) 1557. 8⁰*, mit reizenden maurischen Blattornamenten und reichen Randverzierungen ausgestattet, vgl. W. Lübke, *Gesch. d. Renaiss.*, S. 26.

[4]) Chronologische Einzelheiten über diese Übersetzung s. unten S. 114 u. 120. — Habert hatte bereits im Jahre 1549 sechs Bücher der Metamorphosen übertragen und im Druck erscheinen lassen, nämlich Buch 3—6, 12 und 13; leider war mir diese Übersetzung nicht zugänglich.

[5]) Diese *«Epistre au Roy»* ist ohne Seitenzahlen.

Weiter verkündet der „untertänigste und ergebenste“ Hofdichter, daß sein königlicher Mäcen einen gereiften Verstand, Güte, Freigebigkeit besitze und einen Körper *«qui de beauté passe toute excellence»*; er walte mit Gerechtigkeit, vernichte seine Feinde, sei aber auch durch Sanftmut und heldengleiche Huld ausgezeichnet:

«A iamais les écrits poétiques
Exprimeront voz graces héroiques.»

Kein geringeres Lob spendet Habert seinem Autor Ovid, dessen Metamorphosen in sich sämtliche griechische Dichter vereinigen und verarbeiten; denn sie handeln von Philosophie, Rhetorik, Musik und allen Künsten; so bieten sie dem Leser eine allseitige Bildung; Ovid's Sprache sei sanfter als der Klang von Instrumenten, namentlich, wenn er Liebende reden lasse; seine Darstellung sei so plastisch, daß man versucht sei zu glauben, daß seine Personen leben.

Wir finden also bei Habert schon deutlich Spuren eines ästhetischen Interesses an der Schöpfung des Dichters von Sulmo; doch geht dieses nur nebenher. Hauptsache ist ihm die den Geschichten zu Grunde liegende Moral: Jupiter ist der Weltschöpfer und Vater aller Dinge, die Giganten sind die Feinde seines heiligen Namens. Das Beispiel Lykaons, der in einen Wolf verwandelt wird, zeigt die Bestrafung des Bösen durch die göttliche Gerechtigkeit. Daphne's Rettung und Verwandlung in einen Lorbeerbaum bedeutet den Schutz, den die verfolgte Unschuld findet.

«Quand il (Ovid) descrit les amours dissolues
Pour conuertir les personnes pollues,
Ne veut-il pas monstrer éuidemment
Qu'vn Prince et Roy doibt viure prudemment?»

Dies ist in Habert's Augen der Nutzen der Fabeln für den Leser im allgemeinen; ein Fürst jedoch wird auch Gefallen finden an den *«Batailles ordonnées»*, an den *«Princes . . . en grauité tant exquise»* . . ., und, meint er,

«ne sera trouué facilement
Autheur pour plus viure ciuilement».

Wir sehen also, daß H. z. T. noch in mittelalterlichen Anschauungen befangen war. Die Metamorphosen waren ihm

einerseits eine praktische Sittenlehre, andererseits ein höfisches Anstandsbuch.

Wir wissen nicht, welchen lateinischen Text Habert seiner Übersetzung zu Grunde gelegt hat. Von den zahlreichen lateinischen Textausgaben, die einander sehr ähnlich sind, hat uns die folgende als Grundlage unserer Untersuchung gedient: *Publ. Ovidii Nasonis libri XV. Apud Seb. Gryphium, Lugduni 1546. 8⁰.* Sie steht zeitlich und inhaltlich der französischen Übersetzung sehr nahe. Man kann nun einen Autor wörtlich übersetzen, oder seinen Text vereinfachen, umschreiben oder ihn ungenau und falsch wiedergeben. Da uns die erste Art der Übertragung die Eigenart des Übersetzers wenig oder gar nicht offenbart, so werden wir uns auf die drei übrigen Übersetzungsarten beschränken müssen und nacheinander die Vereinfachungen, die Umschreibungen und endlich die Fehler und Ungenauigkeiten besprechen.

I. Vereinfachungen.

An vielen Stellen hat Habert seinen Text vereinfacht. Er vermeidet Parallelismen, verkürzt lange Sätze oder läßt gar Satz- und Redeteile aus, die er nicht versteht, oder die sich seinem Versbau nicht fügen wollen. So fehlt manches charakteristische Attribut und ungern sieht man die Poesie des Originals so häufig zerstört.

a) Unterdrückung einer Idee oder eines Satzes bei mehreren koordinierten Ideen oder Sätzen.

21/7:[1]) *rudis indigestaque moles nec quicquam nisi* p o n d u s *iners*	*7/17 r:*[2]) *une Masse pésante, lourde sans art, sans ordre*
22/3: quae postquam euoluit caecoque e x e m i t *aceruo*	*8/29 v: eut desliez les élement (sic!) confusément liéz*
27/3: t e r q u e *quaterque*	*13/25 r: par quatre foys*
29/16: ne forte sacer tot ab ignibus aether, conciperet flammas, l o n g u s q u e *ardesceret* a x i s	*16/5 r: que tant d'espaisse flame les Cieux sacrez soubdain brusle et enflame*
29/28: barba grauis nimbis. c a n i s *fluit unda* c a p i l l i s	*16/24 r: d'abondante eau sa Barbe dégoutoit*

1) = Seite 21, Zeile 7 der lat. Metamorphosen, Ausgabe 1546.

2) = Seite 7, Zeile 17 rechts der französ. Übers. vom Jahre 1557; vgl. oben S. 120.

30/17: cumque ... simul	*17/3 r: auec*
30/19: si qua domus mansit potuitque resistere tanto indeiecta malo	*17/7 r: Si d'auanture on appercoit a l'heure Quelque Maison qui entiere demeure*
32/12: plenos capit alueus amnes, flumina subsidunt	*19/30 r: Les fleuues pleins reserrent leurs passages*
32/17: inanem ... desolatas terras	*19/12 r: désolé le circuit terrestre*
33/24: pauido ... ore, pauetque	*21/2 v: elle craint*
33/26: caecis obscura latebris (verba)	*21/4 v: ambigu*
33/26: repetunt secum ... inter seque uolutant	*21/4 v: ilz examinent*
34/8: duritiem ... suumque rigorem	*21/28 v: sa durté vsitée*
36/26: saepe pater dixit ... saepe pater dixit	*24/19 v: Souuentefoys son pere luy a dict*
37/15: brachiaque et nudos media plus parte lacertos	*24/30 r: ses bras bien polis*
37/24: moderantius, oro, curre, fugamque inhibe	*25/7 v: Je te supply courir moins vistement*
37/28: nescis, quem fugias, ideoque fugis	*25/3 r: tu ne scais pas De qui ... tu esloignes tes pas*
38/4: est ... dicor	*25/19 r: on me dict*
38/23: insequitur, ocior est	*26/29 v: est plus leger*
39/26: haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni	*27/13 r: en ce lieu la ... est la maison et cauerne*
43/22: falleret, et credi posset Latonia	*32/5 v: elle eust esté prise pour Diana*
44/4: ibi ... in arundine	*32/2 r: Dans le Rouseau*
44/10: omnes succubuisse oculos, adopertaque lumina somno	*32/15 r: que ... tous les yeux de la Teste endormie estoient vaincues*
45/17: ede notam tanti generis meque assere coelo	*34/16 v: Ren moy bien seur d'vne telle origine*
46/4: quod nos auditque videtque ... quem spectas	*34/3 r: qui nous voit*
46/5: neget ipse uidendum se mihi, sitque oculis lux ista nouissima nostris	*34/7 r: qu'il face désormais que sa clairté ne m'esclaire iamais*

b) Ersatz eines Satzes.

1. Durch ein Substantiv (bzw. Pron.).

22/18: quarum quae media est	*9/15 v: l'vne au milieu*
23/11: occiduo quae littora sole tepescunt	*9/20 r: En occident*

25/25: Quasque (sc. opes) recondiderat, Stygiisque admouerat umbris	*12/8 r: cachez dedans ses veines*
28/3: quod tamen admissum sit, (docebo)	*14/24 r: tout le déliet*
34/14: quae . . . ex illis (i. e. saxis) . . . pars humida . . . et terrena fuit	*21/9 r: la plus molle partie*
34/25: nec quid Hymen, quid amor, quid sint connubia, curat	*24/17 v: N'ayant souci d'amours, fuyant Hymen*
37/5: quodque cupit, sperat	*24/9 r: et le plaisir en ses désirs conceu*
37/16: si qua latent	*25/1 v: autres parts corporelles dessoubs l'habit*
37/31: quod eritque	*25/10 r: chose future*
39/18: finierat Paean	*27/27 v: aux dicts du Dieu*
39/20: praerupta quod undique claudit	*27/2 r: hault circuit d'vne ombreuse forest*
40/8: esse putat nusquam atque animo peiora ueretur	*28/9 v: il craint fort son trespas*
41/19: cum sol tellure sub alta est	*29/14 r: de nuict*
42/1: ignorat . . . quae sit	*30/4 v: n'ont de leur seur cognoissance*
42/27: quem lucida partu Plëias enixa est	*31/10 v: fils de Maia*
43/20: et quoscumque deos habet	*31/26 r: et Dieux*
44/15: qua collo est confine caput	*31/30 r: sa teste hébétée*
44/18: lumen . . . extinctum est, centumque oculos nox occupat una	*32/27 r: la seule Mort a sa lumiere estaincte*

2. Durch ein Adjektiv oder Particip.

21/7: quem dixere chaos	*7/17 r: nommé chaos*
24/23: quae deciderant glandes	*11/23 v: Le Gland tombé*
25/25: quasque recondiderat	*12/8 r: les Metaux cachez*
27/4: cum qua . . . sidera mouit	*13/27 r: Faisant trembler les Astres*
32/23: terrarum quascumque vident	*19/21 r: de tous les lieux terrestres estendus*
37/7: quas reliquit	*24/13 r: laissé*
40/7: qui uaga fulmina mitto	*28/30 v: gouuernant la fouldre*

3. Durch ein Verbum.

31/7: terris ubi sistere . . . possit	*18/19 v: lieu . . . a se percher*
33/7: nulla mora est	*20/25 v: sans seiourner*

41/25: non habet qua brachia tenderet Argo	*29/25 r: elle n'a eu bras ne main pour luy tendre*
42/6: oret opem	*30/20 v: pour le prier de secours fauorable*
44/1: ut se mutarent	*32/27 v: de la muer*

c) Andere Vereinfachungen.

21/20: habentia pondus	*8/22 v: le pesant*
27/16: illa tempestate . . . qua	*14/2 v: quand*
27/18: honore coeli	*14/24 v: du Ciel*
29/7: partes . . . assensibus implent	*16/6 v: y consentent*
29/12: talia quaerentes	*16/3 r: lors*
29/27: picea tectus caligine	*16/23 r: noir*
32/24: haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae certa satis	*19/26 r: encores n'est nostre salut bien seur*
33/22: rumpitque silentia uoce Pyrrha	*20/27 r: Pyrrha parla*
33/27: uerba datae sortis	*21/4 v: l'Oracle*
33/31: lapides in corpore terrae	*21/12 v: Les pierres sont les os*
34/6: sua post uestigia	*21/25 v: derrière eux*
34/18: inque breui spatio	*21/15 r: après*
38/12: impulsos . . . dabat aura capillos	*26/8 v: faisoit . . . bransler*
39/7: complexusque suis . . . lacertis	*27/3 v: il embrace*
41/15: capiebant quietem	*29/7 r: sommeilloient*
43/6: poteris considere	*31/2 r: repose*
43/9: et euntem multa loquendo detinuit sermone diem	*31/8 r: passant le iour en maint propos rassis*
43/20: et quoscumque deos umbrosaue sylua feraxue rus habet	*31/26 r: Dieux Syluains et . . . Dieux rustiques*
44/5: sonum . . . similemque querenti	*32/3 r: vn lamentable son*
44/8: disparibus calamis conpagine cerae inter se iunctis	*32/10 r: la Fluste (aux doux accords) liez de cire*
44/31: coniugis ille suae complexus colla lacertis	*33/22 v: l'embrace*
45/14: magni genitus de semine . . . Jouis	*33/20 r: fils du grand Juppiter*
46/13: positosque sub ignibus Indos sidereis	*34/20 r: et les lieux chaulds des Indes*

d) Auslassungen.

1. eines Substantivs.

23/9: Nabataeaque regna Persida	*9/16 r: Nabathe et Perse*
24/10: iudicisque ora sui	*10/24 r: de iuge aucun*

25/26: lumina Solis	*12/30r: le Soleil*
26/20: Lycaoniae mensae	*13/28v: de Lycaon*
27/18: honore coeli	*14/24v: du Ciel*
28/4: contigerat nostras ... aures	*14/27r: me vint*
28/12: traherent cum sera crepuscula noctem	*15/13v: Lorsque la Nuict estoit interuenue*
28/19: de gente Molossa	*15/29v: de Molosse*
29/19: correptaque regia coeli	*16/9r: Ciel*
30/5: Iouis ira	*17/9v: Juppiter*
32/1: humeros innato murice tectum	*19/10v: de Pourpre naturelle estant couuert*
33/23: iussisque deae	*20/28r: à Themis*
34/19: uiri manibus	*21/17r: par l'homme*
37/12: igne micantes ... oculos	*24/25r: ses yeux ... estincellans*
44/21: tempora ... irae	*33/4v: son Ire*
44/26: positis in margine ripae procubuit genibus	*33/12v: se prosternant a genoux sur le Riue*
46/2: ad lumina solis	*34/30v: au Soleil*

2. eines Adjektivs.

24/15: tuba directi ... aeris cornua flexi	*11/5v: cornets d'Erein et Trompetes sonantes*
27/8: captiuo coelo	*14/4v: les Regnes célestins*
28/10: gelidi Lycaei	*15/10v: de Lycée*
28/17: grauem somno	*15/24v: en mon Sommeil*
30/30: graciles capellae	*17/30r: les Chieures*
32/2: caeruleum Tritona	*19/9r: Triton*
32/18: alta silentia	*19/11r: en silence*
36/13: sagittifera ... pharetra	*23/19v: de sa Trousse*
37/18: nympha ... Peneïa	*25/7v: Nymphe*
39/31: populifer Sperchius	*27/25r: le fleuue Sperche*
40/1: lenisque Amphrysos	*27/27r: et Amphryse*
42/29: potente ... manu	*31/15v: en sa main*
43/3: per deuia rura	*31/23v: sur la verdure*
43/7: inter hamadryadas Nonacrinas	*31/21r: Hamadryade*
43/26: pinuque ... acuta	*32/12v: Pin*
43/30: arenosi Ladonis	*32/23v: Ladon*
44/5: sonum tenuem similemque querenti	*32/3r: vn son lamentable*
45/24: ille ferox tacui	*34/12v: me sui teu*

3. eines Partizips.

21/12: circumfuso ... in aëre	*8/8v: en l'Er*
22/20: in mare perueniunt partim ... campoque recepta	*8/28r: Et la grand Mer autres fleuues reçoit*

24/11: caesa suis montibus	10/27r: des Forests
30/29: subiecta uineta	17/29r: sur les vignes
31/5: crura nec ablato prosunt... ceruo	18/15r: ne pieds... servent au cerf
32/9: cecinit... inflata	19/23v: faict ouir
34/12: de marmore coepto	21/7r: quelque Marbrine Image

4. eines Verbums.

23/2: nebulas consistere iussit	9/27v: il situa les Nues
35/7: concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus	22/24v: De ces deux la toute chose est créée
36/15: et cuspide fulget acuta	23/24r: d'ague et fine poincte
38/1: quod... fuitque estque	25/10r: De ce qui fut
46/4: quod nos auditque uidetque	34/3r: qui nous voit

5. eines Satzes.

22/8: densior his tellus elementaque grandia traxit	8/7r: La Terre estant plus pésante et plus grasse
25/23: Nec tantum segetes alimentaque debita diues poscebatur humus	12/3r: Et non contens... des Bledz des Champs
28/16: an sit mortalis: nec erit dubitabile uerum	15/26v: S'il me pourroit mortel, ou Dieu trouuer
31/14: terra ferax dum terra fuit	18/29v: Terre fertile et rare
37/2: sed decor iste quod optas esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat	24/5r: ta beauté conuenante a ton desir et veu est répugnante
37/7: sepes... quas forte uiator uel nimis admouit	24/12r: seche Espine
41/1: Bos quoque formosa est: speciem Saturnia uaccae probat	28/30r: Mesme Juno loue la blancheur d'elle
42/4: illa manus lambit, patriisque dat oscula palmis	30/15v: elle... venoit lescher les mains
42/15: quodque unum potes (ad mea verba) remugis	30/14r: Responds... mugissante
42/31: haec ubi disposuit, desilit	31/19v: il deualle
43/4: (capellas) dum venit abductas	31/23v: Chieures
43/25: sic quoque fallebat, redeuntem	32/9v: s'en reuenoit
44/12: supprimit extemplo vocem	32/17r: adoncques

II. Umschreibungen.

Die Kürze des Ovid'schen Ausdrucks ist von Habert selten gewahrt worden. Um einen Reim zu bekommen, zerlegt er oft einen Begriff in zwei Begriffe, oder er gibt ein einfaches Wort durch einen ganzen Satz wieder. Eine Menge kurzer idiomatischer Ausdrücke, geographischer Bezeichnungen, mythologischer Anspielungen muß er durch Zusätze erklären. Bisweilen überträgt er auch weitschweifig, ohne daß man einen Grund dazu einsieht. Die bildliche Ausdrucksweise seines Autors gibt er meist durch die gewöhnliche Rede wieder; oft übersetzt er frei nach dem Sinn, ohne sich um den Wortlaut zu kümmern.

a) Erweiternde Umschreibungen.

1. Statt eines Substantivs stehen zwei Substantiva.

21/4: mea tempora	*7/11r: mon estre et naissance*
22/18: flumine	*8/26r: les fleuues et Riuieres*
23/3: tonitrua	*9/29r: le Tonnere et les Foudres lancées*
25/6: glacies	*11/27r: glace et Gelée*
25/26: opes	*12/7r: les Richesses . . . et les Metaux*
25/26: malorum	*12/10r: crimes et maux*
28/27: rabiem	*15/17r: fureur et rage*
29/5: sic stat sententia	*16/12v: c'est mon arrest et derniere ordonnance*
29/12: curae	*16/29v: soing et cure*
30/3: segetes	*17/5v: Fourments et Bledz*
37/3: votoque tuo	*24/6r: a ton desir et veu*
40/14: latebras ferarum	*28/23v: passages et troux cachez des animaux sauuages*
45/16: animis	*33/23r: d'esprit et de courage*
45/21: iramque	*34/6v: son courroux et cholére*

2. Statt eines Substantivs steht ein Satz.

21/5: ante mare et terras . . . et cœlum	*7/12r: auant qu'il fust aucune cognoissance de Terre, Mer et Ciel*
24/29: de uiridi ilice	*11/7r: que chascun recueilloit des chesnes verds*
25/26: inritamenta malorum	*12/10r: Qui sont . . . les aiguillons a tous crimes et maux*

27/17: monticolae silvani	*14/22v: les Syluains qui sont aux Monts cornus*
28/1: hoc . . . . sermone	*14/20r: comme il s'ensuit*
28/14: pia uota	*15/18v: le Peuple doux qui lors me va priant*
27/28: solitaeque cupidine cædis	*15/18r: Et en tenant de son premier courage Qui tant de Meurtre a esté curieux*
29/8: humani generis iactura	*16/18v: De ce que tous humains souffriront Mort*
30/1: nuntia Iunonis	*17/1v: qui les messages porte de sa Juno*
30/27: summa . . . in ulmo	*17/26r: Qui sur Ormeaux estoient venus se rendre*
33/29: nullumque nefas	*21/9v: rien qui ne pervienne a quelque fruict et bien*
40/5: fletibus	*28/4v: et en a tant ietté de larmes d'œil*
41/5: petit hanc Saturnia munus	*29/12v: prie que de la vache il luy face vn présent*

3. Statt eines Adjektivs stehen zwei Adjektiva.

22/9: densior	*8/7r: plus pésante et plus grasse*
23/1: onerosior	*9/25v: plus lourd, plus pesant*
24/5: ignotas	*10/12r: incognus et nouueaux*
25/1: pretiosior	*11/15r: plus souuerein et précieux*
25/14: venae peioris	*12/16v: de tous metaux le pire et le moins cher*
29/22: poena . . . diuersa	*16/12r: vne autre peine . . . contraire*
31/6: crura velocia	*18/15v: piedz prompts et legers*
34/10: naturaque mitior illis contigit	*21/5r: Leur nature deuient plus tendre et molle*
38/8: timido . . . cursu	*25/29r: estant fort honteuse et craintifue*

4. Statt eines Adjektivs steht ein Satz.

21/16: innabilis	*8/14r: Nauires ne portoit*
25/13: non scelerata tamen	*12/13v: Et neantmoins cest Age en soy n'imprime Desir malin, pour se soiller de crime*
26/15: propago contemptrix superum	*13/19v: dont le genre odieux depuis ce Temps mesprisa les hauts Dieux*

29/9: terrae mortalibus orbae	*16/20 v: Quant morts seront de la Terre moleste les habitans*
30/20: altior . . . unda	*17/9 r: l'eau qui n'est pas si basse*
35/4: suisque trunca vident humeris	*22/17 v: Les autres sont imperfaicts tellement Qu'ilz n'ont encor espaules nullement*
35/28: Daphne Peneïa	*23/11 r: Daphné . . . qui du fleuue Pénée la fille estoit*
36/21: innuptae aemula Phoebes	*24/7 v: Et la façon de Diane ensuiuoit Qui le renom tousiours de vierge auoit*
36/28: illa velut crimen taedas exosa iugales	*24/23 v: Daphné qui lors hayne en son cueur imprime, De Mariage autant comme d'vn crime*
38/22: hic spe celer	*26/26 v: l'espoir amoureux donne lieu de tost courir*
40/9: a patrio . . . flumine	*28/14 v: Auquel son pére Inache se tenoit*
41/3: veri quasi nescia	*29/5 v: Car elle auoit (a peu pres) asseurance De vérité non mise en apparence*
41/7: suspectum	*29/16 v: Juno pourroit se doubter de sa ruse*
41/21: amara . . . herba	*29/18 r: ou gist grand amertume*

5. Statt eines Pronomens stehen zwei Pronomina.

21/2: coeptis adspirate meis	*7/6 r: inspirez moy en mes affections*

6. Statt eines Pronomens steht ein Satz.

34/7: quis hoc credat	*21/29 v: qui croira que vérité ce soit*
37/12: ecquid	*24/23 r: o quelle grace ilz auroient*
37/17: ad haec . . . verba	*25/6 v: du propos qui s'ensuit*
41/2: et cuius	*29/4 v: et le Seigneur a qui appertenoit*

7. Statt eines Verbs stehen zwei Verba.

32/4: revocare	*19/13 v: appeller pour retourner*
32/14: decrescentibus undis	*19/4 r: Ainsi que l'eau diminue et descroit*
32/17: vidit	*19/10 r: dessus meit sa veue prudente . . . voyant*

35/20: perdidit	*22/14 r: il renuerse et tue*
37/9: pectore . . . toto uritur	*24/18 r: Amour . . . son cueur brusle et tormente*
37/11: si comantur	*24/24 r: quand mis en ordre et pignez ilz seroient*
39/2: crescunt	*26/20 r: sont muez et transformez*
39/19: annuit	*27/28 v: en remuant . . . consent*
40/5: auget aquas	*28/6 v: il en faict croistre et enfler son onde*
40/6: luget	*28/7 v: regrette et pleure*
42/6: loquatur	*30/18 v: eust voulu . . . reueler et . . . compter*
43/28: cede	*32/15 v: Preste l'aureille et consens*
46/14: transit	*34/19 r: passa . . . trauersa*

8. Statt eines Verbs steht ein Satz.

38/25: viribus absumptis	*26/5 r: Daphné qui sent sa puissance affoiblie*
39/6: sentit adhuc trepidare pectus	*27/2 v: il sent le cueur qui encor se remue*
41/6: suos abdicere amores	*29/14 v: quand ses amours ainsi délaisseroit*
41/7: non dare	*29/15 v: si ce don il refuse*
43/16: inquit	*31/20 r: Mercure alors luy feit response telle*
45/19: ait	*33/30 r: Et d'vn hault cueur ces mots luy proféra . . .*

9. Statt eines Adverbs stehen zwei Adverbia.

31/18: hic	*18/8 r: là . . . y*

10. Statt eines Adverbs steht ein Satz.

32/26: sic	*9/12 r: il est aussi tout clair et éuidant*
33/3: nunc	*20/17 v: au temps ou nous sommes*
33/26: interea	*21/3 v: en ce discours quand tous deux ilz cheminent*
41/2: et unde	*29/3 v: le lieu aussi duquel elle venoit*
44/8: atque ita	*32/9 r: Ce qui aduint, car le Dieu Pan deslors En inuenta la Fluste aux doux accords*

b) Erklärende Umschreibungen.

21/10: Titan	*8/3 v: du blond Soleil la splendeur coustumiere*
21/11: cornua . . . Phoebe	*8/4 v: de la Lune le croissant*
21/14: Amphitrite	*8/9 v: la grand Mer Océane*
23/30: satus Iapeto	*10/27 v: Prométhée ancien*
25/9: semina tum primum longis Cerealia sulcis obruta sunt	*12/2 v: Alors par tout le Laboureur commence* *D'vser du Soc pour cueillir sa semence* *De grains et Bledz et la Terre férue fut*
26/18: pater Saturnius	*13/26 v: Juppiter (sic!)*
27/8: anguipedum	*14/2 v: ces Géants peruers auec piedz serpentins*
28/9: Maenala	*15/7 v: Ménale le hault Mont*
28/10: Cyllene	*15/9 v: la Montagne . . . de Cylléné*
28/24: in dominum euerti tecta penates	*15/11 r: Car ie fey lors vn grand feu allumer* *Et sa Maison destruire et consumer*
29/24: Aeoliis . . . in antris	*16/18 r: En la prison du Roy des vents, Eole*
30/6: (caeruleus) frater	*17/11 v: son frere Neptune*
31/2: Nereïdes	*18/3 v: Nymphes de Mer Nereides gentilles*
31/31: rector Pelagi	*19/8 v: Neptun*
33/6: et auxilium per sacras quaerere sortes	*20/23 v: Et consulter l'Oracle et la response de Thémis saincte en lieux sacrez absconse*
33/17: Themi	*20/13 v: Thémis saincte Déesse*
33/28: Promethides *Epimethida*	*21/5/6 v: Deucalion* *sa femme*
34/2: Titania	*21/15 v: Pyrrha*
35/13: deus arquitenens	*22/15 r: Apollon tenant son Arc*
36/17: nympha Peneïde	*23/28 r: Daphné la vierge*

c) Weitschweifigkeit im Ausdruck.

21/4: perpetuum deducite carmen	*7/6 r: Inspirez moy en mes affections,* *A celle fin que par éternel œuure* *Aux successeurs maints secrets ie descueuure*
26/17: sanguine natam	*13/23 v: origine avoir pris de ces Geants cruelz pleins de mespriz*

28/28: et nunc quoque sanguine gaudet

15/21 v: Ne demandant que de voir et repandre l'iniuste sang du Troupeau foible et tendre

30/24: collem

17/18 r: Sommet d'vne Montagne haulte

31/2: syluasque tenent delphines et altis incursant ramis agitataque robora pulsant

18/5 v: Forests d'eau agitées
Par les courbez Daulphins sont habitées
Qui ça et la hurtent Rameaux et Troncs
Des Arbres grands qui dans l'eau sont profonds

31/4: uehit unda leones

18/11 v: les . . . Lyons . . . sont dessus l'eau marine apparroissans

31/20: et numina montis

18/15 r: Pareillement les autres Dieux receus
Pour vénérer sur le mont Pernassus

31/28: nimbisque aquilone remotis et coelo terras ostendit et aethera terris

19/2 v: il rendit l'Er serein
Et Aquilon vint doulcement venter
Qui feit l'orage et la pluye absenter.
Lors on pouuoit aux Cieux dresser sa veue
La Terre aussi apertement fut veue

32/6: quae . . . littora uocare replet

19/17 v: Et quand le son de sa Trompe espandu
Fut parmy l'Er haultement entendu . . . il fut ouy

34/3: spes . . . in dubio est

21/17 v: le scrupule qu'elle ha
Faict son penser varier ça et la

34/21: experiensque laborum

21/23 r: et employé a toute expérience de grands travaux portez en patience

35/12: innumeras species

22/6 r: de Bestes apparentes
Vn nombre grand, en formes différentes

36/15: quod facit

23/23 r: et celle a qui playe amoureuse est ioincte

37/23: crura notent sentes

25/18 v: Et que dessus poignans Buissons tu tombes
Qui a ta cuisse . . .
Faire pourroient sentir playe et douleur

37/26: cui placeas

25/27 v: qui ie suis
Qui ton amour si viuement poursuis

d) Statt des bildlichen Ausdruckes der unbildliche.

31/19: cum consorte tori	*18/10 r: Auec son Espouse*
36/28: taedas iugales	*24/24 v: Mariage*
41/16: in statione manebant	*29/8 r: veilloient*
45/26: si modo sum coelesti stirpe creatus	*34/15 v: si ie suis de naissance diuine*

e) Übersetzungen nach dem Sinn.

22/18: tellus pressa est grauitate sua	*8/8 r: Alla chercher la demeure plus basse*
24/13: nullaque mortales praeter sua littora norant	*11/1 v: Car vn chascun du lieu se contentoit* *Et du seiour, auquel il habitoit*
27/9: tamen illud ab uno corpore et ex una pendebat origine bellum	*14/6 v: De telle Gent cruelle et sans pitié,* *Ce néantmoins ie n'avois point affaire* *Qu'aux seuls Géants que ie pouuois deffaire*
28/15: discrimine aperto	*15/22 v: Pour a chascun oster scrupule tel*
29/6: stimulosque frementi adiciunt	*16/15 v: et encor plus sa cholere ilz augmentent*
29/17: Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras	*16/3 r: Lors il eust faict la fouldre deualler* *Pour l'vniuers de la Terre bruler*
32/31: te sequerer, coniux, et me quoque pontus haberet	*20/9 v: Pour auec toy ma vie consumer* *Ie lanceroys mon corps dedans la Mer*
34/22: et documenta damus	*21/25 r: Dont bien par la clairement nous sçauons*
36/14: fugat hoc . . . amorem	*23/22 r: L'autre, d'amour rend le plaisir amer*
36/29: pulchra uerecundo suffundens ora rubore	*24/25 v: En augmentant sa beauté nompareille,* *D'vne couleur honteusement vermeille*
38/10: obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes	*26/5 v: Et en soufflant derriere sa vesture* *D'elle monstroient la chair tant blanche et pure*
38/14: perdere blanditias iuuenis Deus utque monebat ipse amor, admisso sequitur uestigia passu	*26/10 v: du ieune Dieu . . . pour de doulceur la vierge entretenir, parquoy d'amour sa ieunesse tentée*

III. Fehler und Ungenauigkeiten.

Man muß zugeben, daß der Dichter infolge seiner eingehenden Kenntnis der lateinischen Sprache seinen Text im allgemeinen richtig wiedergegeben hat. Einzelne Unrichtigkeiten haben sich allerdings eingeschlichen, z. B.:

21/7: nulli sua forma manebat	*8/16v: nul Elément n'auoit sa propre forme* (statt: *n. É. ne gardoit*)
22/2: et liquidum spisso secreuit ab aethere caelum	*8/27v: en diuisant de l'Er l'espece impure* (statt: *pure*) *d'auecques l'Er espais et plein d'ordure*
22/9: circumfluus humor ultima possedit solidumque coërcuit orbem	*8/9r: la Terre* (statt: *l'humidité, la mer*) ... *enuironnant de toutes parts le Monde*
23/21: astra tenent coeleste solum formaeque deorum	*10/9v: les Dieux ... des Astres* (statt: *les Dieux et les Astres*) *sont du Ciel jouissans*
24/21: arbuteos foetus	*11/19v: sur les Pommiers les Pommes* (*arbutus* ist ein anderer Baum, der Meerkirschen- oder Erdbeerbaum)
26/2: lurida	*12/22r: noir et horrible* (statt: *pâle*)
26/21: corpora dira	*12/13v: les corps lourds* (statt: *sauuages*)
27/3: terrificam capitis ... caesariem	*12/25r: sa grand Barbe terrible* (statt: *cheuelure*)
27/13: per flumina iuro ... sub terra Stygio labentia luco	*14/14v: qui court dessoubs la forest Stygiale* (statt: *soubz la terre dans la f.*)
30/25: ducit remos	*17/23r: nauigant* (statt: *maniant les rames*)
33/2: formatae terrae	*20/13v: auec Terre fermée* (Druckfehler für *formée?*)
33/11: fastigia	*20/3r: la vouste* (statt: *les créneaux*)
39/20: est nemus	*27/1r: vn beau lieu* (statt: *un bois*) *apparoist*
39/23: deiectaque graui tenues agitantia fumos nubila conducit ... summisque adspergine syluis influit	*27/7r: et agitant son cours impétueux ... semble arrester* (Druckfehler für *arroser?*) *de ses flots fluctueux* *Le hault Sommet des forests ombrageuses*

40/18: pascua Lernae	*28/3: de Lerne les estangs* (statt: *les pâturages*)
41/4: terra genitam	*29/10v: qu'en son pays* (statt: aus Erde, *de terre*) *ceste vache fut née*
43/18: naias	*31/22r: vne Naiade, Nymphe des eaux* (an dieser Stelle *naias* = Nymphe im allgemeinen)
44/4: dumque suspirat	*31/1r: et quand encor son alaine respire* (*suspirat* ist nicht = atmet, sondern = seufzt, *souspire*)
45/20: et gemmis caudam stellantibus implet	*33/2v: Dont la queue ha plumage précieux* (zu ungenau)

Der Vergleich des französischen Werkes mit dem lateinischen Urbilde hat uns das Verfahren und die Eigenart des Übersetzers gezeigt. Es entsteht nun die Frage, ob Habert's Arbeit selbständig ist oder ob er seine Vorgänger benützt hat. In seinem ganzen poetischen Schaffen ist ja der Hofdichter Heinrichs II. wenig originell. Überall wandelt er in Bahnen, die schon andere vor ihm betreten haben; selten schlägt er einen eigenen Weg ein. Aneau's Übersetzung des 3. Buches der Metamorphosen, die 1556, also etwa ein Jahr vor der Habert'schen, erschien, zeigt keine Ähnlichkeit mit dem gleichen Buch bei Habert. Im Jahre 1532 war, wie bereits erwähnt, von sämtlichen 15 Büchern unter dem Titel *Grand Olympe* eine Prosaübersetzung erschienen, welche unser Dichter bei der Übertragung der Pyramus- und Thisbefabel und bei der Narcißsage zu Rate gezogen hatte.[1]) Zwei Jahre später, 1534, hatte Marot seine Übersetzung der beiden ersten Bücher veröffentlicht. Vergleichen wir nun die Übersetzung Habert's mit der Übertragung dieser beiden Autoren, so finden wir eine ziemlich große Zahl von Ähnlichkeiten, gleichen Übersetzungen, gleichen Hinzufügungen oder Auslassungen, gleichen Versanfängen und Reimen, ja sogar gleichen Fehlern! Im folgenden soll nun im einzelnen festgestellt werden, in welcher Weise Habert den Grand Olympe und Marot benützt hat.

---

[1]) S. oben, S. 50ff.

I. Habert und Le Grand Olympe.[1])

a) Gleiche Übersetzungen.

Ovid	
75/1: Deus	*Gr Ol. 39/r: Juppiter* *Hab. 64/2 r: Juppiter*
75/3: pater	*Gr. Ol. 39/r: Agenor* *Hab. 64/3 r: Agénor pére*
75/8: Agenorides	*Gr. Ol. 39 r: Cadmus* *Hab. 64/15 r: Cadmus*
76/8: Phoebique oracula	*Gr. Ol. 39/r: au Temple Apollo* *Hab. 65/2v: au Temple sainct de Phébus* *Ou le sacré Oracle il consulta*
75/13: Moenia	*Gr. Ol. 39/r: vne cité* *Hab. 65/12 v: la Cité*
77/31: se retrahebat	*Gr. Ol. 40 r: il se print á reculer* *Hab. 67/14 r: trouue la maniere* *De reculer son corps massif arriere*
79/8: Quinque superstitibus	*Gr. Ol. 41/r: exceptez cinq* *Hab. 68/18 r: Cinq exceptez*
79/20: nepos	*Gr. Ol. 42 v: Acteon* *Hab. 69/17 v: Actéon*[2])
80/19: Vincla duae pedibus demunt	*Gr. Ol. 42/r: deux aultres la deschaussoient* *Hab. 70/6 v: Deux autres sont a deschausser la belle*
80/22: Excipiunt laticem Nipheque, Hyaleque. Rhanisque Et Psecas et Phiale, funduntque capacibus urnis	*Gr. Ol. 42 r: Et quatre aultres demoyselles Nymphes, Hyale, Rhanis, Psecas et Phiale puisoient l'eau en la fontaine pour la lauer* *Hab. 70/9v: Nyphé [sic!], Rhanis Psécas et Phialé* *Puysent l'eau auecques Hialé.*
81/11: Addidit haec . . . uerba	*Gr. Ol. 43/v: et luy dist* *Hab. 70/7 r: Puis luy a dict*
84/22: Da mihi te talem	*Gr. Ol. 44 r: que . . . m embrassez et accollez ainsi, et parcillement* *Hab. 74/10 v: Je te supply de m'embrasser ainsi, en tel pouuoir*

[1]) Zitiert nach Ausgabe 1539, vgl. S. 51.
[2]) Ovid nennt den Namen an dieser Stelle noch nicht.

Ovid	
85/8: maternaque tempora complet	*Gr. Ol. 44 r: et la se nourrist comme au ventre de sa mere iusques au iour de sa naissance* *Hab. 74/13 r: Et fut nourri en la Cuisse du pére* *Ne plus ne moins qu'au ventre de la mére* *Jusques au temps et iour de sa naissance*
85/19: Venus huic erat utraque nota	*Gr. Ol. 45/r: car il a esté femme* *Hab. 75/1 v: Qui pour autant que femme auoit esté*
85/25: septem egerat autumnos	*Gr. Ol. 45/r: et fut encestuy estat bien sept ans* *Hab. 75/11 v: Et par sept ans changé ce sexe il n'a*
86/16: Nam quater ad quinos unum Cephisius annos addiderat	*Gr. Ol. 46/r: Aduint XXI ans apres* *Hab. 75/22 r: Ce Narcissus des ans n'auoit que vingt et vn auec*

b) Ähnliche Übersetzungen.

75/2: se confessus erat	*Gr. Ol. 39/r: A reprins son diuin attour* *Hab. 64/2 r: et se reprise sa face*
75/2: Dictaeaque rura tenebat	*Gr. Ol. 39/r: en Crete en sa sale royalle* *Hab. 64/3 r: en son Palais de Crete*
75/10: Bos tibi, Phoebus ait, Solis occurret in aruis	*Gr. Ol. 39/r: Il eust response qu'en sa voye il trouueroit vn ieune beuf qui oncques n'auoit porté le ioug de la charue* *Hab. 65/6 v: Phébus respond . . .* *Tu trouueras en ta voye vne vache* *Qui oncques n'a porté le ioug pressant*
75/12: Hac duce carpe vias et qua requieuerit herba	*Gr. Ol. 39/r: qu'il le suyuist: et au lieu ou le verroit arrester* *Hab. 65/10 v: Suy ceste vache ou gist ton aduanture,* *Puis ou verras qu'elle prendra pasture*

Ovid	
76/1: iubet ire ministros Et petere è (sic!) uiuis libandas fontibus undas	*Gr. Ol. 40 v: ses gens et compaignons enuoya à l'eau viue à vne fontaine* *Hab. 65/12 r: il enuoya ses gens Chercher eau claire en pas fort diligens*
78/30: atque ita	*Gr. Ol. 41/r: A ce mot* *Hab. 68/10 r: Ainsi disant*
79/11: Sidonius hospes	*Gr. Ol. 41/r: Cadmus* *Hab. 68/21 r: Cadmus le fils d'Agénor*
79/14: soceri tibi Marsque Venusque contigerant	*Gr. Ol. 41/r: Il print à femme vne moult belle et vaillante damoyselle fille à Mars le dieu des batailles et á Venus la déesse d'amours* *Hab. 68/30 r: auoir en Mariage Femme de grand et diuin parentage, Fille de Mars et de venus la belle*
80/13: Margine gramineo	*Gr. Ol. 42 r: la verde herbe* *Hab. 69/28 r: l'herbe verdoyante*
80/14: Hic Dea uenatu syluarum fessa solebat Virgineos artus liquido perfundere rore	*Gr. Ol. 42/r: La se souloit accoustuméement baigner Diane toute nue* *Hab. 69/29 r: En ce ruisseau Diane se bagnoit Quand le trauail de Chasse l'a gaignoit, La elle vient et sa Troupe loyalle Pour y lauer sa forme virginale*
80/23: Dumque ibi perluitur solita Titania lympha	*Gr. Ol. 42/r: Tandis comme elle se lauoit* *Hab. 70/11 v: Quand Diane vierge saincte et haultaine Lauoit ainsi son corps en la fontaine*
81/1: tamen altior illis Ipsa Dea est, colloque tenus supereminet omnes	*Gr. Ol. 42/r: plus grande d'elles estoit n'apparust par dessus elles le chief franc* *Hab. 70/23 v: elle estoit plus grande De tout le chef que Nymphe de la bande*
81/8: et ut vellet promptas habuisse sagittas	*Gr. Ol. 43/v: et s'elle eust eu son arc prest, l'en eust occis*

Ovid	
81/8: et ut vellet promptas habuisse sagittas	*Hab. 70/3r: Et tout ainsi qu'auoir elle souhéte* *Pour se venger son Arc et sa sagette*
81/12: Nunc tibi me posito uisam uelamine narres *Si poteris narrare licet*	*Gr. Ol. 43v: Te plaist il moy toute nue veoir baigner? Se tu peux si t'en vante aux dames la ou tu seras* *Hab. 70/9r: Soit maintenant par toy propos tenu* *Que de Dione (sic!) as veu le corps tout nu,* *Si a aucun le peux faire sçauoir*

c) Gleiche Hinzufügungen.

75/3: Cadmo imperat	*Gr. Ol. 39r: appella Cadmus son filz et luy commanda* *Hab. 64/6r: appella . . . Cadmus son fils, puis . . . luy commande*
76/12: Urna dedit sonitum	*Gr. Ol. 39/r: Lequel quand il entendit le son des potz ou ceaulx puyser* *Hab. 66/2v: Grand son et bruit a rendu le vaisseau* *Dont ilz vouloient puyser de la claire eau*
84/6: Ergo ubi captato sermone, diuque loquendo *Ad nomen uenere Iouis, suspirat*	*Gr. Ol. 43/r: Elles parlerent de plusieurs choses ensemble, mais Iuno qui ne tendoit à aultre chose qu'a decepuoir la damoyselle par paroles obscures luy parla tant d'unes et d'aultres, que de Iuppiter commencerent á parler, Semele qui d'amours fut esprinse et affolée, se commenca á vanter de ses amours* *Hab. 73/4r: En tel habit Iuno dissimulée* *Tient Sémelé doulcement accollée* *Qui en tenant propos soulacieux* *Du ieu d'amours, et fruict délicieux,* *En ses amours de Iuppiter se vente.*

Ovid	
85/20: Nam duo magnorum uiridi coeuntia sylua Corpora serpentum baculi uiolauerat ictu	*Gr. Ol. 45/r: Thiresias s'en alloit vng iour esbatant par les prez delez vng boys, si vit d'auenture deux serpens* *Hab. 75/5v: Aduint un iour passant par vn Boys sombre. Que deux Serpens il apperceut*
86/30: Dum fugerent Nymphae	*Gr. Ol. 47/v: tellement que les nymphes auoient loysir de senfuyr* *Hab. 76/17v: Qu'apres l'esbat Nymphes auoient d'eschaper bon loysir*

d) Ähnliche Hinzufügungen.

75/6: Orbe pererrato	*Gr. Ol. 39/r: Cadmus . . . s'attourna . . . pour recouurer Europe sa seur* *Hab. 64/15r: Cadmus adonc pour de sa Seur s'enquerre Enuironne l'vniuerselle Terre*
75/12: Deus Se confessus erat, Dictaeaque rura tenebat	*Gr. Ol. 39/v: resprins son diuin attour et se desduysoit illec auec elle en grand ioye, lyesse et soulas* *Hab. 64/2r: et reprise sa face Iouist d'Europe*
76/28: Erat . . . telum	*Gr. Ol. 40/v: et si auoit en sa main vn dard* *Hab. 66/3r: Et prent en main vn Dard*
76/30: Vt nemus intrauit	*Gr. Ol. 40/v: Si se mist a chemin pour aller querir ses compaignons au boys, mais il les trouua* *Hab. 66/7r: Ainsi s'en va en la Forest adoncques Chercher ses gents, ou quand il fut entré*
77/19: Terraque rasa sonat squamis	*Gr. Ol. 40/r: Si faisoit trembler la terre d'enuiron luy* *Hab. 67/19v: A l'enuiron la Terre resonnoit*

Ovid	
78/14: *Ecce uiri fautrix superas delapsa per auras Pallas adest*	*Gr. Ol. 41/v: A tant descendit Pallas de l'aer pour le rasseurer* *Hab. 69/8v: Adonc Pallas . . .* *Pour l'asseurer du Ciel est descendue*
78/17: *Paret*	*Gr. Ol. 41/v: Cadmus accomplist le commandement de la déesse Pallas* *Hab. 68/14v: Cadmus aux dicts de Pallas obtempére*
78/27: *Cadmus capere arma parabat*	*Gr. Ol. 41/v: Si s'appresta incontinent de combattre* *Hab. 68/4r: Et accouroit aux armes vistement*
79/25: *Mons erat infectus variarum caede ferarum*	*Gr. Ol. 42/v: Il alloit vne foys par ses forestz chasser comme accoustumé estoit et auoit moult prins de sauluagine* *Hab. 69/20v: Cest Actéon encores ieune d'Age* *Chassoit vn iour mainte Beste sauuage* *Dessus vn Mont, et ia son entreprise* *Se contentoit de mainte beste prise*
80/9: *Arte laboratum nulla*	*Gr. Ol. 42/v: sans œuure d'homme mortel* *Hab. 69/20r: Non point basti par homme vigilant* *Non point construict d'industrieuse cure*
80/29: *uiso sua pectora Nymphae Percussere uiro*	*Gr. Ol. 42r: Moult furent les pucelles esbahyes pource que cestuy les auoit veues nues: et plus pour leur dame que pour elles mesmes* *Hab. 70/17v: Qui en voyant l'homme qui les a veues* *De grand douleur n'ont esté despourueues.* *Et de leur cris, et lamentable voix* *Ont faict soubdain résonner tout le boys,* *Et beaucoup plus de grief torment se donnent* *Pour leur maistresse*

Ovid	
81/3: Qui color infectis aduersi Solis ab ictu Nubibus esse solet, aut purpureae Aurorae Is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae	*Gr. Ol. 43/v: Quand Diane sceut que Acteon l'eut apperceue, elle se rougist de honte* *Hab. 70/25 v: Dont son clair teint par honteuse douleur S'entremesla de semblable couleur Que nous voyons les Nues estre teinctes Quand elles sont du chauld Soleil atteinctes. Semblablement telle couleur elle ha Que nous voyons a la rouge Aurora Diane estoit honteuse du meschef Honteusement va destourner son chef*

e) Gleiche Auslassungen.

75/20: tollens speciosam cornibus altis Ad coelum frontem	*Gr. Ol. 39 r: et dressa ses cornes en hault deuers le ciel* *Hab. 65/28 v: ses Cornes elleua Enuers le Ciel*
76/4: Et (sic!) specus in medio uirgis ac uimine densus Efficiens humilem lapidum compagibus arcum	*Gr. Ol. 40/v: dans vne vieille forestz (sic!)* *Hab. 65/18 r: Et au milieu de ceste forest sombre Un clair ruisseau estoit caché en l'ombre. Et tout autour de maints Saules couuert, De maint Osier et autre arbrisseau vert*
76/26: Quae mora sit sociis miratur Agenore natus, Vestigatque uiros	*Gr. Ol. 40/v: Cadmus . . . moult s'esbahissoit de leur demeure, et ne scauoit quelle cause les detenoit illec* *Hab. 66/29 v: Quand de ses gents qui font si long sciour Le puissant fils d'Agénor s'esmerueille . . .*
76/27: direpta leoni pellis	*Gr. Ol. 40/v: ung cuyr de Lyon* *Hab. 66/2 r: Peau de Lion*
76/28: telum splendenti lancea ferro, Et iaculum	*Gr. Ol. 40/v. vn dard moult fort tranchant et affilé* *Hab. 66/3 r: vn Dard resplendissant*

Ovid	
77/5: turribus ardua celsis Moenia	*Gr. Ol. 40 r: vne tour* *Hab. 66/22 r: vne Tour forte et hault éleuée*
77/25: Cedit Agenorides paulum	*Gr. Ol. 40 r: Mais Cadmus qui . . .* *Hab. 67/30 v: Cadmus armé de son Cuyr de Lyon*
78/17: Paret et impresso sulcum patefecit aratro *Spargit humi iussos mortalia semina dentes*	*Gr. Ol. 41/v: Cadmus accomplist le commandement de la déesse Pallas. Et tant creust la semence des dens semez par luy* *Hab. 68/14 v: Cadmus aux dicts de Pallas obtempére* *Et va semer les Dents de la vipére*
80/25: Ecce nepos Cadmi dilata parte laborum, *Per nemus ignotum non certis passibus errans*	*Gr. Ol. 42/r: vint la comme fortune l'amenoit Acteon filz de la fille de Cadmus: qui de Diane riens ne scauoit* *Hab. 70/13 v: Comme vouloit la fortune volage* *Actéon vint par l'incognu passage* *De la forest, voires iusques aux lieux* *Ou se bagnoient les Nymphes aux beaux yeux*
81/9: sic hausit aquas, uultumque uirilem *Perfudit, spargensque comas ultricibus undis*	*Gr. Ol. 43/v: Elle luy arrosa la face d'eaue* *Hab. 70/5 r: De mesme cueur de l'eau elle puisa* *Et d'Actéon le visage arrousa*
84/5: Beroë Semeles Epidauria nutrix	*Gr. Ol. 43 v: Beroe la vieille nourrice de Semele* *73/4 r: Béroé de Semélé Nourrice*
84/12: tantus talisque rogato *Det tibi complexus, suaque ante insignia sumat.*	*Gr. Ol. 44 v: ainsi comme il faict Iuno sa femme quand auec elle se desduyst* *Hab. 73/22 r: Tel, comme il va sa Iuno embrassant*
86/7: Caerula Liriope	*Gr. Ol. 46/v: Liriope* *Hab. 75/11 r: Liriopé*
86/16: Nam quater ad quinos unum Cephisius annos	*Gr. Ol. 46/r: Aduint XXI (sic!) ans apres que cestuy Narcissus eut le renom par toutes terres loing et pres qu'il estoit le plus beau iouuencel du monde*

Ovid	
Addiderat, poteratque puer, iuuenisque uideri	*Hab. 75/22r: Ce Narcissus des ans n'auoit que vingt* *Et vn auec pour sa beaulté supresme* *Nymphes l'aymoient d'vne chaleur extresme*

f) Gleiche Fehler und Ungenauigkeiten.

75/2: Dictaeaque rura tenebat	*Gr. Ol. 39/r: en Crete en sa sale royalle* (statt: *pays*) *Hab. 64/3r: en son Palais de Crete*
77/24: obstantes syluas	*Gr. Ol. 40/r: tout ce qu'il rencontroit* (zu unbestimmt) *Hab. 67/9v: ce qu'il rencontre*
78/4: usque sequens pressit	*Gr. Ol. 40/r: le hasta . . . de si pres* (*usque* = in einem fort, fort und fort) *Hab. 67/17r: va de si pres son ennemi pressant*
86/9: enixa est utero pulcherrima pleno *Infantem Nymphae (sic!), iam tunc qui posset amari*	*Gr. Ol. 46/r: Ceste dame auoit nouuellement enfanté le plus beau enfant masle qu'oncques eust esté veu* (*pulcherrima* ist nicht Akkusativ, sondern Nominativ und gehört zu *Nymphae*) *Hab. 75/14r: Duquel conceut vn enfant qui eut vie,* *Digne d'aymer, car beau estoit dessus* *Tout autre enfant*

II. Habert und Marot.[1])

a) Gleiche Verse.

34/7: quis hoc credat?	*Mar. 789: Mais qui croyra que ce soit verité* *Hab. 21/29v: Mais qui croira que vérité ce soit*

[1]) Zit. nach Guiffrey II, 303 ff.

Ovid

b) Ähnliche Verse.

21/20: mollia cum duris, sine pondere habentia pondus	*Mar. 41: Auec le dur le mol se combatoit* *Et le pesant au leger desbatoit* *Hab. 8/21 v: Le mol au dur asprement combatoit* *Et le pesant au leger se batoit*
22/10: solidumque coërcuit orbem	*Mar. 64: Enuironnant de touts costez la terre* *Hab. 8/9 r: Enuironnant de toutes parts le Monde*
22/24: ut duae dextra coelum totidemque sinistra parte secant zonae, quinta est ardentior illis	*Mar. 94: Et tout ainsi que l'ouurier aduisé* *Feit le hault ciel par cercles diuisé . .* *Dont le cinquiesme est le plus ardent d'eulx* *Hab. 9/7 v: Et comme Dieu sage et bien aduisé* *Le Ciel en cinq cercles a diuisé . . .* *Dont le cinquiesme est de tous plus ardant*
23/12: Scythiam septemque triones Horrifer inuasit Boreas	*Mar. 127: Boreas froid enuahit la partie* *Septentrionne auecques la Scythie* *Hab. 9/21 r: Et Boreas va saisir la partie* *Des sept Trions, en la froyde Scythie*
26/1: Imminet exitio uir coniugis illa mariti	*Mar. 287: Le mary s'offre a la mort de sa femme* *Femme au mary fait semblable diffame* *Hab. 12/19 r: Femme au Mari pourchasse Mort infame* *Et le Mari veult la Mort de sa fame*
26/28: Plebs habitat diuersa locis	*Mar. 339: Les moindres Dieux en diuers lieux s'assirent* *Hab. 13/3 r: Les Dieux moyens en diuers lieux assis*
27/2: Celsior ipse loco, sceptroque innixus eburno	*Mar. 347: Iuppiter mis au plus hault lieu de gloire* *Et appuyé sur son sceptre d'yuoire* *Hab. 13/23 r: Iuppiter mis au lieu plus souuerin* *En s'appuyant sur son Sceptre yuoirin*

Ovid	
29/9: quae sit terrae forma rogant	*Mar. 483: Et demander vont à Iuppiter quelle Forme aduiendra Hab. 16/19 v: Et demandé ont au grand Dieu céleste Quelle forme aduiendra*
29/12: sibi enim fore cetera curae	*Mar. 491: disant . . . De toute chose il a la cure et soing Hab. 16/29 v: Disant du tout qu'il aura soing et cure*
30/5: nec coelo contenta suo est Iouis ira	*Mar. 537: Encor . . . l'ire De Iuppiter ne fut assez contente Des grandes eaues que de son ciel iecta Hab. 17/9 v: Encor assez n'est Iuppiter contant Des grands ruisseaux du ciel qu'il va iectant*
30/7: qui postquam tecta tyranni intrauere sui	*Mar. 544: Lesquelz entrez dedans la maison grande De leur seigneur Hab. 17/15 r: Auxquelz estants au gran Manoir venus De leur Seigneur*
31/2: syluasque tenent delphines	*Mar. 594: Par les daulphins les boys sont habitez Hab. 18/6 v: Forests . . . Par les courbez Daulphins sont habitées*
31/4: fuluos uehit unda leones Vnda uehit tigres: nec uires fulminis apro	*Mar. 598: La mer soustient les roux lyons puissants Tigres legers porte l'eaue vndoyante De rien ne sert la force fouldroyante Au dur sanglier Hab. 18/11 v: Les roux lyons outrageux et puissans . . . Tygres portez sont sur l'Onde eminente Et rien ne sert la force fulminante Au fier sanglier*
32/12: Iam mare littus (sic!) habet	*Mar. 675: Desia la mer prend bordz et riues neufues Hab. 19/29 v: Desia la Mer prent ses bors et riuages*

Ovid	
32/13: colles exire uidentur	*Mar. 678: Et hors de l'eaue les montaignes sortir* *Hab. 19/2 r: Que hors des eaux mainte Montagne sorte*
32/19: ita Pyrrham affatur	*Mar. 689: il souspira* *Parlant ainsi à sa femme Pyrrha* *Hab. 19/14 r: il souspire* *Puis dict ainsi a son Espouse Pyrrhe*
33/25: laedere maternas . . . umbras	*Mar. 759: Et d'offenser craint de sa mere l'ame* *Hab. 21/2 v: L'ame de qui elle craint d'offenser*
36/8: Filius huic Veneris figat tuus omnia, Phoebe, te meus arcus, ait	*Mar. 911: Lors luy respond de Venus le filz cher* *Fiche ton Arc ce qu'il pourra ficher* *O Dieu Phebus, le mien te fichera* *Hab. 23/8 r: Ainsi respond le cher fils de Venus* *Fiche, o Phebus, tout ce que touchera* *Ton Arc puissant, le mien te fichera*
38/6: Hei mihi	*Mar. 1033: O moy chetif, o moy trop miserable* *Hab. 25/23 r: O moy chetif et amant miserable*
38/24: tergoque fugacis Imminet et crinem sparsum cervicibus afflat	*Mar. 1070: si prochain il est* *De ses talons que ia de son aleine* *Ses beaulx cheueulx touts espars il aleine* *Hab. 26/2 r: Tant pres il estoit d'elle* *Qu'il alainoit desia de toutes parts* *Ses blonds cheueux dessus le col espars*
42/12: tu non inuenta, reperta es	*Mar. 1296: Qu'en te trouuant ie ne t'ay poinct trouée* *Hab. 30/4 r: Qu'en te trouuant, ie ne te troune point*
43/9: sedit Athlantiades	*Mar. 1351: Mercure adoncq s'assit aupres d'Argus* *Hab. 31/7 r: Aupres d'Argus Mercure s'est assis*

Ovid	
43/22: ritu quoque cincta Dianae	*Mar. 1375: et ceincte* *A la façon de ceste noble saincte* *Hab. 32/3 v: ceincte* *En la façon de sa maistresse Saincte*
45/8: Ungulaque in quinos dilapsa absumitur ungues *De boue nil superest forma nisi candor in illa*	*Mar. 1472: Fut diuisée en cinq ongles humains* *Brief, rien n'y eut de la vache sur elle* *Fors seulement la blancheur naturelle* *Hab. 33/8 v: Sont diuisez de cinq ongles humains* *Bref, on ne voit rien de Vache sur elle* *Que sa blancheur tant pure et naturelle*
45/13: Nunc dea linigera colitur celeberrima turba	*Mar. 1481: Or maintenant en Déesse honorée* *Elle est du peuple en Egypte adorée* *Hab. 33/17 v: Et en Egypte a present honorée* *Est pour Déesse aux Temples adorée*

c) Gleiche Versanfänge.

33/24: . . . pauido rogat ore	*Mar. 757: En la priant* *Hab. 20/29 r: En la priant*
34/4: . . . sed quid tentare nocebat (sic!)	*Mar. 780: Mais que nuyra* *Hab. 21/21 v: Mais que nuyra*
37/22: . . . ne prona cadas	*Mar. 1003: O que ie craind que* *Hab. 25/17 v: O que ie crains qu'a Terre*
43/25: . . . colle Lyceo	*Mar. 1383: Du mont Lycée* *Hab. 32/10 v: Du mont Lycée*
45/30: . . . ueri sibi signa parentis	*Mar. 1522: De luy donner signes de son vray pere* *Hab. 34/23 v: De luy donner certaine cognoissance*

d) Ähnliche Versanfänge.

24/4: . . . rudis et sine imagine tellus	*Mar. 169: La terre doncq nagueres* *Hab. 10/9 r: La terre ainsi nagueres*

Ovid	
26/17: . . . scires	*Mar. 317: Si qu'à la veoir bien l'eussiez deuinée* *Hab. 13/22v: Si qu'a bien voir . . . vous l'eussiez dict*

e) Gleiche Reime.

21/5: et quod tegit omnia coelum	*Hab. 7/14r: qui toutes choses tient . . . encloses*
21/9: semina rerum	*Mar. 12: les semences . . . encloses toutes choses*
21/9: non bene iunctarum discordia semina rerum	*Hab. 8/1v: coniunction de choses en vn corps discords*
21/19: pugnabant	*Mar. 39: guerre et discords en vn corps*
23/24: animal	*Mar. 149: creature nature* *Hab. 10/15v: nature* (Umstellung) *créature*
24/8: aere	*Mar. 177: viure cuyure* *Hab. 10/21r: Cuiure* (U.) *viure*
24/16: sine militis usu	*Mar. 193: alarmes gensdarmes* *Hab. 11/9v: Gendarmes* (U.) *alarmes*
25/1: pretiosior aere	*Mar. 225: souuerain œrain* *Hab. 11/15r: souuerin Erein*
25/4: annum	*Mar. 229: année ordonnée* *Hab. 11/19r: année ordonnée*
27/27: perhorruit	*Mar. 397: estonné addonné* *Hab. 14/9r: estonnée adonnée*
27/30: murmura compressit	*Mar. 403: silence excellence* *Hab. 14/17r: excellence* (U.) *silence*
28/22: partim torruit	*Mar. 447: partie rostie* *Hab. 15/5r: partie rostie*

Ovid		
28/28: nunc quoque	*Mar. 457: premier coustumier*	*Hab. 15/25 r: coustumier* (U.) *premier*
30/9: effundite	*Mar. 551: courses sources*	*Hab. 17/21 v: source* (U.) *course*
30/31: sub gurgite	*Mar. 569: submergées desgorgées*	*Hab. 18/21 v: submergées desgorgées*
31/11: audita est	*Mar. 671: entendre estendre*	*Hab. 19/25 v: entendre estendre*
32/15: nudata	*Mar. 681: mouillées despouillez*	*Hab. 19/5 r: moillez despoillez*
33/12: sine ignibus	*Mar. 735: estainctes attainctes*	*Hab. 20/5 r: estaincts attaincts*
33/15: precibus	*Mar. 739: saisons oraisons*	*Hab. 20/11 r: saison oraison*
33/29: mulcet	*Mar. 765: console parole*	*Hab. 21/5 r: parole* (U.) *console*
34/13: signis	*Mar. 797: ymages ouurages*	*Hab. 21/7 r: Image ouurage*
34/17: mansit	*Mar. 805: heure demeure*	*Hab. 21/13 r: heure demeure*
36/10: Deo	*Mar. 915: lieu Dieu*	*Hab. 23/13 r: lieu Dieu*

Ovid	
36/11: percussis . . . pennis	*Mar. 917: volées* *esbranlées* *Hab. 23/15 r: volée* *branslée*
38/13: aucta . . . forma	*Mar. 1047: augmentée* *tentée* *Hab. 26/13 v: tentée* (U.) *augmentée*
38/21: eripitur	*Mar. 1061: eschappe* *le happe* *Hab. 26/23 v: le happe* (U.) *eschappe*
39/18: Finierat	*Mar. 1119: consent* *recent* *honneste* *teste* *Hab. 27/27 v: récent* (U.) *consent* *honeste* *teste*
39/21: Pindo	*Mar. 1127: montaigne* *baigne* *Hab. 27/5 r: Montagne* *bagne*
40/22: nebulas	*Mar. 1195: nues* *venues* *Hab. 28/13 r: Nue* *venue*
41/25: tendere	*Mar. 1259: tendre* *tendre* *Hab. 29/25 r: tendre* *entendre*
43/12: pugnat	*Mar. 1357: s'efforce* *force* *Hab. 31/9 r: force* (U.) *s'efforce*
44/26: ripae	*Mar. 1445: arriue* *la riue* *Hab. 13/11 v: arriue* *Riue*
44/31: complexus	*Mar. 1455: embrasse* *grace* *Hab. 33/21 r: grace* (U.) *l'embrace*

Ovid	
45/7: contrahitur	*Mar. 1469: deuiennent* *reuiennent* *mains* *humains* *elle* *naturelle* *Hab. 33/5 r: deuiennent* *reuiennent* *mains* *humains* *elle* *naturelle*

f) Ähnliche Reime.

21/2: coeptis . . . meis	*Mar. 4: œuure* *cœuure* *Hab. 7/6 r: œuure* *descueuure*
22/19: sorbentur	*Mar. 81: se boyuent* *reçoipuent* *Hab. 8/27 r: boit* *reçoit*
23/16: necquicquam	*Mar. 133: rien* *terrien* *Hab. 9/29 r: sienne* *terrienne*
24/12: descenderat	*Mar. 183: fendu* *descendu* *Hab. 10/27 r: descendus* *rendus*
24/30: cibis	*Mar. 201: pasture* *culture* *Hab. 11/17 v: nourriture* *agriculture*
24/25: natos	*Mar. 211: alenées* *nées* *Hab. 11/29 v: ornée* *née*
25/7: domos	*Mar. 237: maisons* *loisons* *Hab. 11/29 r: saison* *Maison*

Ovid	
25/17: Insidiaeque	*Mar. 257: Violence opulence* *Hab. 12/21 v: Insolence violence*
25/18: ventis	*Mar. 259: souuent vent* *Hab. 12/29 v: parauant vent*
25/20: ignotis	*Mar. 264: cornues incognues* *Hab. 12/25 v: deuenus incognus*
25/25: recondiderat	*Mar. 273: vaines veines* *Hab. 12/7 r: mondaines veines*
25/29: Sanguineaque manu	*Mar. 281: sanguinolente violente* *Hab. 12/13 r: insolente* (U.) *sanguinolente*
26/3: patrios . . . in annos	*Mar. 291: prospere son pere* *Hab. 12/23 r: vitupere son Pere*
26/4: Astraea	*Mar. 293: oultrée Astrée* *Hab. 12/29 r: Astrée* (U.) *pénétrée*
26/9: Olympum	*Mar. 304: facteur haulteur* *Hab. 13/9 v: Recteur haulteur*
26/23: uia . . . manifesta	*Mar. 329: celeste manifeste* *Hab. 13/3 r: manifeste manifeste*
26/26: regalemque	*Mar. 335: royale salle* *Hab. 13/7 r: loyalle Royalle*
26/26: dextra laevaque	*Mar. 337: estre senestre* *Hab. 13/11 r: estre dexstre*

Ovid	
27/15: ense	*Mar. 373: haste* *gaste* *Hab. 14/17 r: haster* *gaster*
27/23: confremuere	*Mar. 389: murmurent* *eurent* *Hab. 14/5 r: Murmure* *murmure*
29/5: meruere	*Mar. 475: meritée* *arrestée* *Hab. 16/10 v: mérité* *inquité*
29/24: Aeoliis	*Mar. 513: Eole* *role* *Hab. 16/17 r: parole* (U.) *Eole*
29/26: alis	*Mar. 517: d'icelles* *ailes* *Hab. 16/21 r: Esles* *elles*
29/29: fronte sedent nebulae	*Mar. 523: filent* *distillent* *Hab. 16/25 r: coulloient* *distilloient*
30/13: defraenato cursu	*Mar. 559: espanduz* *estenduz* *Hab. 17/1 r: espanduz* *renduz*
31/22: uir	*Mar. 633: vivant* *ensuyuant* *Hab. 18/21 r: viuante* *seruante*
31/24: stagnare	*Mar. 637: continue* *deuenue* *Hab. 18/23 r: cognu* *deuenu*
32/11: coërcuit	*Mar. 674: corner* *retourner* *Hab. 19/27 v: sonner* *retourner*
32/14: decrescentibus	*Mar. 679: paroissent* *descroissent* *Hab. 19/2 r: croist* *decroist*

Ovid	
32/24: turba	*Mar. 699: monde* *profonde* *Hab. 19/23 r: Monde* *Onde*
32/26: certa	*Mar. 702: durée* *asseurée* *Hab. 19/25 r: Seur* *seur*
36/15: quod facit	*Mar. 925: coincte* *poincte* *Hab. 23/23 r: ioincte* *poincte*
37/25: moderantius	*Mar. 1009: lentement* *doulcement* *Hab. 25/25 v: vistement* (U.) *lentement*
38/16: Ut canis	*Mar. 1053: agile* *habile* *Hab. 26/15 v: habile* (U.) *fertile*
39/16: caput est	*Mar. 1115: doré* *decoré* *Hab. 27/23 v: honorée* *décorée*
39/20: nemus	*Mar. 1123: forest* *est* *Hab. 27/1 r: apparoist* (U.) *forest*
41/15: quietem	*Mar. 1239: sommeillant* *veillant* *Hab. 29/7 r: sommeilloient* *veilloient*
45/29: sororum	*Mar. 1521: sœurs* *seurs* *peine* *Clymene* *proposé* *imposé* *Hab. 34/21 v: doulceurs* *Seurs . . .* *Clymene* (U.) *humaine* *imposé* (U.) *exposé*

Ovid	
46/4: qui nos auditque uidetque	Mar. 1531: voix voys tempere pere mets jamais Hab. 34/3r: voit pouruoit vitupére pére desormais iamais

g) Gleiche Umschreibungen.

21/4: ad mea . . . tempora	Mar. 10: iusque au temps de mon estre Hab. 7/11r: Iusques au cours de mon estre et naissance
21/11: cornua	Mar. 25: la lune Hab. 8/5v: la Lune
21/17: lucis egens aër	Mar. 36: L'aer sans clarté Hab. 8/15v: l'Er sans clairté
22/5: ignea . . . uis	Mar. 53: le feu Hab. 8/3r: le feu
22/21: littora	Mar. 84: ports Hab. 8/30r: les Ports
22/23: fronde	Mar. 86: rameaux et fueilles Hab. 9/4v: fueilles et verds Rameaux
22/27: totidem plagae	Mar. 96: cinq regions Hab. 9/14v: cinq Régions
22/31: Imminet his aër	Mar. 103: Sur tout cela l'aer il voulut renger Hab. 9/22v: rangea l'Er
23/5: his quoque	Mar. 113: A iceulx vents Hab. 9/3r: Mais a ces vents
23/9: Nabatheaque regna . . . Persidaque	Mar. 123: Nabathe et Perse Hab. 9/16r: Nabathe et Perse
23/15: liquidum	Mar. 132: ciel Hab. 9/28r: Ciel
23/17: limitibus certis	Mar. 136: en lieux seurs Hab. 10/2v: en lieux seurs
23/19: sidera	Mar. 138: les planettes Hab. 10/4v: les Planetes

Ovid	
23/30: satus Iapeto	*Mar. 159: Prometheus* *Hab. 10/27 v: Prométhée*
24/9: ligabantur	*Mar. 178: se grauoyent* *Hab. 10/21 r: on grauoit*
24/16: galeae	*Mar. 192: l'armet* *Hab. 11/7 v: l'Armet*
24/18: intacta	*Mar. 197: non . . . ferue* *Hab. 11/4 v: non ferue*
24/19: saucia uomeribus	*Mar. 198: du soc de la charrue* *Hab. 11/14 v: du Soc*
24/22: cornaque	*Mar. 205: pareillement* *Hab. 11/21 v: pareillement*
24/24: arbore Iouis	*Mar. 208: chesne* *Hab. 11/24 v: Chesnes*
25/20: carinae	*Mar. 262: et mainte nef* *Hab. 12/27 v: Et mainte Nef*
25/22: humum	*Mar. 265: la terre* *Hab. 12/29 v: la Terre*
25/28: utroque	*Mar. 279: par ces deux metaulx* *Hab. 12/13 r: par ces deux Metaux*
26/17: scires	*Mar. 317: Si qu'à la veoir, bien l'eussiez deuinée* *Hab. 13/22 v: Si qu'a bien veoir Vous l'eussiez dict*
26/18: ut . . . uidit	*Mar. 319: Cecy voyant* *Hab. 13/25 v: Ce que voyant*
27/22: struxerit insidias	*Mar. 386: A conspiré encontre moy* *Hab. 14/1 r: et conspiré contre moy*

h) Ähnliche Umschreibungen.

21/10: nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan	*Mar. 23: Aulcun soleil . . . n'eslargissoit* *Hab. 8/3 v: du blond Soleil la splendeur n'espandoit*
22/9: circumfluus humor ultima possedit	*Mar. 62: s'en alla sa demourance querre* *Hab. 8/8 r: alla chercher la Demeure*
23/12: proxima sunt zephyro	*Mar. 126: Pres de l'Occident* *Hab. 9/20 r: en Occident*
23/26: natus . . . est	*Mar. 152: print naissance* *Hab. 10/19 v: print natiuité*
23/29: cognati . . . coeli	*Mar. 158: Du ciel qui print sa facture auec elle* *Hab. 10/26 v: Auec lequel naissancc elle auoit pris*

Ovid	
24/22: duris rubetis	*Mar. 206: buissons pleins d'espineuses poinctes* *Hab. 11/22 v: aux poignants buissons*
25/25: quasque recondiderat Stygiisque admouerat . . . opes	*Mar. 273: les richesses vaines Qu'elle cachoit en ses profondes veines* *Hab. 12/7 r: les Richesses mondaines Et les metaux cachez dedans ses veines*
27/14: deposcunt	*Mar. 391: Vont suppliant qu'en leurs mains veuille mettre* *Hab. 14/5 r: en requerrant que . . . entre leurs mains soit déliuré et mis*
35/27: tempora	*Mar. 887: Sa blonde teste* *Hab. 23/9 v: son beau chef*
36/21: innuptaeque aemula Phoebes	*Mar. 938: En imitant la pucelle Diane* *Hab. 24/7 v: Et la façon de Diane ensuiuoit*
37/1: dedit hoc pater ante Dianae	*Mar. 959: Juppiter immortel Feit bien iadis à Diane vn don tel* *Hab. 24/1 r: Juppiter Dieu de puissance immortelle A Diana permeit bien chose telle*
37/9: Sic deus in flammas abiit, sic pectore toto vritur	*Mar. 977: Par tout son cueur se brusle et se destruit* *Hab. 24/19 r: Ton cueur brusle et tormente*
41/9: sociae generisque torique	*Mar. 1229: Sa femme et sœur* *Hab. 29/23 r Son Espouse et sa Seur*
41/12: fuit anxia furti	*Mar. 1233: craignit grandement Que Juppiter luy prinst furtiuement* *Hab. 29/30 v: elle estoit en grande crainte et doubtance Que ceste vache à ses yeux présentée Furtiuement luy fust prise et ostée*
43/16: studiis	*Mar. 1373: en venerie* *Hab. 32/2 v: a la Chasse*

i) Gleiche Hinzufügungen.

23/15: haec super	*Mar. 131: sur tout cela* *Hab. 9/27 r: Sur tout cela*

Ovid	
23/29: *retinebat*	*Mar. 157: retint en soy* *Hab. 10 24v: sentoit en soy*
27/8: *anguipedum*	*Mar. 357: Geants qui ont serpentins piedz* *Hab. 14 2v: Géants . . . auec piedz serpentins*
32/20: *o soror, ô coniux*	*Mar. 691: O chere espouse* *Hab. 19/15r: O chere Seur*
35/17: *mille grauem telis*	*Mar. 873: soubz tant de traitz tirez* *Hab. 22 19r: De mille Dards tirez*
35/28: *Peneia*	*Mar. 890: au fleuue Penée* *Hab. 23 11v: fleuue Pénée*
36/27: *nepotes*	*Mar. 950: enfants et beaulx nepueuz* *Hab. 24 22v: Maints beaux enfants*
37/13: *oscula*	*Mar. 985: Sa bouche . . . petite* *Hab. 24 27r: Sa bouche ronde et petite*
37/15: *brachiaque*	*Mar. 988: bras polys* *Hab. 24 30r: Ses bras bien polys*
37/22: *ne prona cadas*	*Mar. 1003: O que ie craind que* *Hab. 26 17v: O que ie crains qu'a Terre*
40/4: *Inachus*	*Mar. 1153: Le fleuue Inache* *Hab. 28 1v: le fleuue Inache*
40/8: *Viderat . . . Juppiter*	*Mar. 1163: Or . . . Juppiter* *Hab. 28 11v: Or . . . Juppiter*
41/16: *caetera servabant*	*Mar. 1240: touts les aultres* *Hab. 29 8r: Les autres tous*
42/3: *senior Inachus*	*Mar. 1277: le bon vieillard Inachus* *Hab. 30 13r: Le bon vieillard Inache*
42/13: *retices*	*Mar. 1298: Las! tu te tuis* *Hab. 30 8r: Las? Tu ne peux*
42/17: *spesque fuit . . . secunda nepotum*	*Mar. 1306: le second, de veoir enfants de toy* *Hab. 30 20r: de voir tes enfans*
42/27: *natumque*	*Mar. 1328: filz . . . Mercure* *Hab. 31 13v: fils . . . Mercure*
42/31: *patria . . . ab arce*	*Mar. 1335: Du hault Manoir* *Hab. 31 19v: du hault Palais*
43/26: *videt*	*Mar. 1382: vn iour . . . voit* *Hab. 32 9v: vn iour*

Ovid	
43/28: restabat plura referre	*Mar. 1387: mainte aultre aduenture Restoit encor à dire par Mercure* *Hab. 32/17v: De ce beaucoup a Mercure il restoit*
44/21: Protinus exarsit	*Mar. 1435: Soubdain Juno en ire* *Hab. 33/3v: Juno soubdain*
44/25: Nile	*Mar. 1443: O fleuue Nil* *Hab. 33/10v: Le fleuue Nil*

k) Ähnliche Hinzufügungen.

21/1: animus	*Mar. 1: ardent desir* *Hab. 7/1r: constant vouloir*
23/1: igne	*Mar. 106: plus que le feu tant subtil et luysant* *Hab. 9/26v: Que le feu clair, reluisant et subtil*
23/8: quin lanient mundum	*Mar. 119: qu'ilz ne rompent et ruent Le monde ius par bouffements austeres* *Hab. 9/11r: que par leur cours royde et impetueux Ne soit rompu ce Monde*
23/15: imposuit	*Mar. 132: le grand ouurier meit* *Hab. 9/27r: le grand Dieu trespuissant meit*
23/24: sanctius his animal	*Mar. 149: la trop plus saincte et noble creature* *Hab. 10/15v: l'animal de plus noble nature*
24/16: fossae	*Mar. 189: fossez et murs* *Hab. 11/3v: Fossez et Murailles*
24/29: mella	*Mar. 219: miel dont lors chascun goustoit* *Hab. 11/7r: Miel que chascun recueilloit*
35/14: te quoque . . . Python tum genuit	*Mar. 863: dont se repent t'engendra lors* *Hab. 22/10r: Te proeréa . . . se répentit*
36/9: animalia	*Mar. 915: bestes en tout lieu* *Hab. 23/13r: animaux . . . en maint lieu*

Ovid	
36/17: Deus	*Mar. 928: Dieu d'aymer* *Hab. 23/27 r: Dieu d'Amours*
37/13: sideribus	*Mar. 984: estoilles des cieulx* *Hab. 24/26 r: Astres au Ciel*
40/9: ô uirgo Joue digna	*Mar. 1166: o vierge* *De Juppiter tres digne d'estre aymée* *Hab. 28/16 v: o belle vierge* *Qui de l'amour de Juppiter es digne*
40/20: tenuitque fugam, rapuitque pudorem	*Mar. 1187: Retint la fuyte à Io, ieune d'aage* *Et par ardeur rauit son pucellage* *Hab. 28/16 v: En retenant par violente suitte la belle Io et par amour . . .* *Rauit la fleur de sa pudicité*
40/30: praesenserat	*Mar. 1207: Mais Juppiter preuoyait* *Hab. 28/27 r: Mais Juppiter sentant*
45/1: poenas	*Mar. 1457: d'Yo . . . la grande peine* *Hab. 33/23 v: d'Io . . . la peine rigoureuse*

l) Übereinstimmende Fehler und Ungenauigkeiten.

21/17: nulli sua forma manebat	*Mar. 37: Rien n'auoit forme* *Hab. 8/16 v: nul Elément n'auoit sa propre forme* [1])
24/13: littora	*Mar. 188: le lieu* (zu allgemein) *Hab. 11/1 v: du lieu*
24/21: arbuteos foetus	*Mar. 203: pommiers* *Hab. 11/19 v: Pommiers* [1])
26/2: lurida	*Mar. 290: venins froidz et horribles* *Hab. 12/22 r: noir et horrible* [1])
44/4: dumque suspirat	*Mar. 1401: quand dedans anhela* *Hab. 32/1 r: et quand encor son allaine respire* [1])

[1]) s. S. 74 f.

Ov. 48,2: Et Clymene ueros. ait. edidit ortus	*Mar. 368: Et Clymene a produict Vray naturel et legitime fruict*
	Hab. 369r: De Clyméné, parquoy pour vray estime Que d'elle et moy es enfant légitime (einen Bastard könne man nicht als *légitime* bezeichnen, bemerkt Aneau zu dieser Stelle).

Nachdem wir so Habert's Vorarbeiten und Quellen und seine Übersetzerarbeit selbst betrachtet haben, ist es uns möglich, ein Urteil über sein Werk abzugeben.

Doch hören wir zuvor Habert selber und die Ansichten der Literarhistoriker, welche sich schon mit Habert's Metamorphosenübersetzung beschäftigt haben. Der Dichter selbst äußert sich folgendermaßen:

«Au translateur
France ne doibt moins de gré qu'a l'autheur».

ferner

«C'est Œuure . . . o Sire
Votre nom rendre immortel désire».

und endlich:

«De ma Muse loyalle
L'humble labeur qui tant se publira
Que le Croissant au Ciel resplendira.» [1])

Dieses überschwängliche Selbstlob würde uns abstoßen, wenn wir nicht wüßten, wie hoch die Renaissancezeit die antiken Schriftsteller und Übersetzungen aus denselben anschlug, und wenn wir nicht auch bei den übrigen Dichtern dieser Periode die gleichhohe Selbsteinschätzung wahrnähmen. Ein Zeitgenosse, B. Aneau, den wir als Herausgeber von Marot's Übersetzung der beiden ersten Bücher der Metamorphosen und als Übersetzer des 3. Buches kennen gelernt haben [2]), rühmt Habert wegen seiner *«merveilleuse félicité et facilité a tourner la plus grande partie».*[3]) Auch Ch. Fontaine, der unseren Dichter gegen einen Angriff du Bellay's in Schutz

---

[1]) *Les XV liures de la Métam., Epistre au Roy,* ohne Seitenzahl.

[2]) s. oben, S. 47 ff.

[3]) *Préparation de la voie à la lecture . . . de la Métam. d'Ouide.* Einleitung zu der Ausgabe 1556.

nahm, führt gerade die Metamorphosenübersetzung Habert's als sein besonderes Verdienst an.[1])

Dagegen gab etwas später (1740) Goujet der Meinung Ausdruck, es sei jene Übersetzung «*d'un stile fort mauvais et peu exact pour le sens*».[2]) Ähnlich drückt sich die *Biographie générale* aus: «*Cette version est loin de reproduire la grâce du texte original.*» Auch Brunet betont die Mangelhaftigkeit der Übertragung: «*Quoiqu'elle ne soit pas bonne, cette version a eu beaucoup de succès dans sa nouveauté.*»[3]) Hennebert vermißt an ihr besonders Genauigkeit, Eleganz, Feinheit und Treue.[4])

Überblicken wir diese Äußerungen, so finden wir, daß Habert's Arbeit eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren hat. Vom Standpunkt der modernen Zeit aus erscheint die Übersetzung zwar klar, aber breit und oft schwerfällig. Peletier's Rat, lange Umschreibungen zu vermeiden und neue Wörter, wenn auch mit Vorsicht, einzuführen[5]), ist nicht beachtet. Vergebens suchen wir den Reichtum an Tönen und Farben, dem wir auf Schritt und Tritt in Ovid's Metamorphosen begegnen; wir vermissen den zarten Duft, den liebenswürdigen Scherz, den wir am Original bewundern; mit einem Wort, es fehlt die Poesie.

Und doch erlebte die Übersetzung mehrere Auflagen. Nicht mit Unrecht! Denn trotz aller Mängel besitzt sie einen nicht geringen Wert. Die früheren Versuche waren weniger Übersetzungen gewesen als Paraphrasen mit willkürlich hinzugefügten allegorischen oder moralischen Erklärungen. Ja, man hatte sich sogar nicht gescheut, wie wir das bei der Prosaübertragung vom Jahre 1532 gesehen haben, Fabeln einzufügen, welche Ovid gar nicht geschrieben hatte. Dann

---

[1]) s. oben, S. 35.

[2]) *Bibl. fr.* VI, 24.

[3]) *Manuel* IV, 285.

[4]) *Traductions*, S. 95: «*Sa version ne brille ni par l'exactitude, ni par élégance. Dans son mètre sautillant de dix syllabes, le seul en vogue avant la pléiade, il a aussi peu de noblesse et moins de fidélité que Marot.*»

[5]) *L'Art Poëtique*, S. 32.

waren einzelne Bruchstücke aus dem Werke des Dichters von Sulmo übersetzt worden, aber all das waren nur unvollständige Versuche und schüchterne Ansätze.

Habert erkannte, daß diese Übersetzungen in künstlerischer Beziehung nicht genügten; als guter Kenner des Lateins und der griechisch-römischen Mythologie durfte er hoffen, etwas Besseres zu leisten. Gestattete er sich im einzelnen auch manche Freiheiten, so verfuhr er doch seiner Vorlage gegenüber nie leichtfertig. Den Schmuck der lateinischen Rede, ihre Farben und Schattierungen gab er nur in dem Falle preis, wo er nicht imstande war, sie wiederzugeben. Indem er den ganzen Ballast früherer Erklärungen beiseite ließ, gab er den *reinen und vollständigen Text in gebundener Rede* wieder.

Wir haben gesehen, wie viele Schwierigkeiten überwunden, wie viele Versuche gemacht werden mußten, ehe eine halbwegs brauchbare, treue Metamorphosenübersetzung entstehen konnte. Habert's Arbeit ist eine für seine Zeit anerkennenswerte Leistung, wenn sie auch den Anforderungen der Nachwelt nicht mehr genügt. Auch vor Schlegel und Tieck mußte es erst einen Wieland geben!

Anhang.

Bibliographisch-kritische Übersicht der Schriften Habert's.

1540: *Les Visions du Banni de lyesse. Paris, Arnoul l'Angelier, 1540. 8⁰.*[1])

1541: *La ieunesse du Banny de lyesse, escollier, estudiant à Tholose . . . Paris, Denys Janot, 1541. 8⁰. Auec priuilege.*

Dieses Werk wird eingeleitet durch ein in Distichen abgefaßtes lateinisches Gedicht, in welchem Habert etwa folgenden Gedanken Ausdruck verleiht: Viele Dichter in lateinischer und französischer Sprache haben ihren Namen auf ihre Werke gesetzt und sich unsterblichen Ruhm erworben; ich will nicht den gleichen Weg einschlagen, um bekannt zu werden, sondern unter einem Pseudonym schreiben. Die Vorrede an die Leser beginnt mit den Worten:[2])

«*Puisque fortune incessamment me blesse*
Nommé ie suis le Banny de lyesse.»

Endlich sagt er in der einleitenden Epistel an den *maistre Jehan Guilloteau:*[3]) „Empfangt also, edler Freund, das kleine Werk des Freudelosen und zeigt es Euren guten Freunden. Wenn es wert ist gedruckt zu werden, möchte ich es Euch anvertrauen."

---

[1]) Du Verdier, *Bibliothèque* (1585) S. 422; Nicéron, *Mém.* (1736) XXXIII, 184; Lacroix-Du Verdier (Ausg. Juvigny 1772) III, 659; Brunet, *Man. du libr.* III. 2.

[2]) *Jeun. du B. d. L.*, S. 5 recto.

[3]) *Ibd.*, S. 3 r.

Habert hält es also für nötig, in diesem Werk seinen Dichternamen anzugeben und die Wahl desselben zu begründen. Er nennt sich einen „Neuling in der Poesie“ (*nouum poetam*) und fragt seinen Freund, ob er seine Gedichte für wert erachte, gedruckt zu werden. — Das Werk enthält außer verschiedenen kleineren Gedichten die *Visions fantastiques, Pyramus et Thisbe* und *Narcissus*.

1541: *La suytte du Banny de Lyesse. Paris, Denys Janot, 1541. 8⁰. Auec priuilege* (vom 12. April 1540).

Diese, sowie die vorausgehende Gedichtsammlung veröffentlichte der schon genannte *maistre Jehan Guilloteau*; sie enthält zugleich (p. 4 recto ff): *Le Jugement des troys Déesses Juno, Pallas et Vénus* und *«Le second livre des Visions fantastiques»*.

[1541]: *Le Combat de Cupido et de la Mort nouuellement compose par le Banny de liesse, Francoys habert . . . Paris. Alain Lotrian, s. a. 8⁰.*

In dieser Schrift, welche den 3. Teil der *Visions fantastiques* bildet, nennt H. zum erstenmal seinen wirklichen Namen auf dem Titel. Auf der Rückseite des Titelblattes steht ein Privileg, datiert vom 4. Januar 1541. Am Schlusse des *Combat* findet sich die Bemerkung: *Fin du troisième liure des visions fantastiques du Banny de Liesse.* Diese Bemerkung setzt die Existenz von zwei Büchern der *Visions fantastiques* voraus, von denen sich das eine in *La iennesse du Banny de Lyesse*, das andere in *La suytte du B. d. L.* befindet. Näheres weiter unten, S. 108.

1542: *Le Philosophe parfaict. Paris, pour Ponce Roffet, 1542. 8⁰.* Druck- und Verkaufserlaubnis vom 2. Juli 1541.

Habert's Namen enthält die einleitende Epistel an Franz von Bourbon, Herzog von *Touteville*, Graf von *Sainct Paul.*

[1542]: *Le iardin de felicite auec La louenge et haultesse du Sexe Feminin en Ryme francoyse, diuisee par chapitres. Extraicte de Henricus Cornelius Agrippa, par le Banny de Liesse. Paris, Pierre Vidoue, s. a. 8⁰.* — Privileg vom 27. Nov. 1541.

[1542]: *Le Temple de Vertu. Paris, Ponce Roffet, s. a. 8⁰.* Privileg vom 28. Juni 1542.

Erschien anonym; doch verweisen Widmung (an Mme. Andrienne de Touteville, Gräfin von Sainct Paul, s. o. S. 15),

Sprache und Inhalt auf Habert, ebenso die Tatsache, daß der Tugendtempel nur einem geöffnet wird, nämlich dem *«philosophe parfaict»*.

1542: *Le premier liure des visions d'Oger le Dannoys au royaulme de Fairie. Paris, Ponce Roffet, 1542. kl. 8⁰.* — Privileg vom 2. Juli 1542.

Daß diese Schrift bereits 1540 erschienen sein sollte (vgl. Théret, l. c., S. 37 f.), dafür fehlt bis jetzt jeder Beweis. Ebenfalls anonym; doch spricht ein *Dixain a Madame la Duchesse de Touteville, Contesse de Sainct Paul,* für Habert's Autorschaft; hier sagt er:

L'Œuure present du Cheualier exquis
Dict le Dannoys à tes yeulx se presente.
C'est luy qui a par sa prouesse acquis
Loz immortel, si de ce n'es contente,
Du Philosophe est la lecon presente,
Ou tu pourras prendre quelque plaisir.[1])

Dieser Philosoph ist der dem Gemahl der Herzogin von Touteville gewidmete *Philosophe parfaict.*[2]) Das Werk ist in Habert's Sprache geschrieben und enthält Habert'sche Gedanken.

1542: *Le liure des Visions fantastiques. Paris, Ponce Roffet, 1542. kl. 8⁰.* — Privileg vom 3. August 1542.

Ist auch diese Schrift anonym erschienen, so deuten doch verschiedene Anzeichen auf die Urheberschaft Habert's hin: In der Ausstattung stimmt sie mit dem *Phil. parf.* und *Oger le D.* überein, und ist wie diese aus der Druckerei von *Ponce Roffet* hervorgegangen. Der Verfasser ist ein eifriger Verehrer Marot's; er ist wie Habert in großer und anhaltender Geldverlegenheit; er richtet Epigramme an zahlreiche Persönlichkeiten, denen wir bei Habert begegnen, so an den Grafen von *Sainct Paul,* an den *Euesque et Conte de Noyon* und namentlich an Mme *Gilberte Guerin, dame de Villebouche.* Überhaupt deckt sich die in diesen Gedichten sich äußernde Geistes- und Geschmacksrichtung ganz und gar mit der Habert's.

Wie oben (S. 106) bereits bemerkt wurde, waren 1541

---

[1]) *Le premier liure des vis. d'Oger le D.* a/r.

[2]) Siehe oben, S. 106.

zwei Bücher der *Visions fantastiques* von Habert veröffentlicht worden. Es weist nun dieses Buch, das aus *Visions* und *Épigrammes* besteht, am Schlusse des ersten Teiles die Bemerkung auf: *Conclusion du troysiesme liure des visions fantastiques au sens allegoric.* Merkwürdigerweise steht auch am Ende des *Combat de Cupidon* (s. oben, S. 106) eine fast gleichlautende Bemerkung.

1542: *Le Livre des Visions fantastiques du Banny de lyesse, natif d'Yssouldun en Berry où sont contenues les amours infortunées etc. Paris, Arnoul et Charles les Angeliers frères, 1542. kl. 8⁰.*

Diese Schrift befindet sich in der Stadtbibliothek von Versailles, deren Konservator in zuvorkommender Weise auf meine Anfrage mir die Mitteilung machte, daß sie mit den von Roffet 1542 gedruckten *Visions* nur den Titel gemeinsam habe; sie enthalte nichts von einer Reise noch von einem Schiffbruche, von denen das bei Roffet erschienene Werk erzählt.

[1542]: *Le Songe de Pantagruel. Auec la Deploration de feu messire Anthoine du Bourg, cheualier, chancellier de France. Paris, Adam Saulnier, s. a. kl. 8⁰.* Privileg vom 9. Sept. 1542.

Habert's Name findet sich in der Widmungsepistel an *Francoys*[1] *du Bourg, euesque de Rieulx.* Aus dem Umstande, daß Du Bourg 1538 gestorben war, schließt Goujet[2], daß die *Deploration* eines der Jugendgedichte Habert's gewesen sein müsse. Jedenfalls wurde es erst 1542 veröffentlicht.

1542: *Le Différent du corps et de l'esprit. Auec les cantiques extraits de l'Oraison Dominicale, vne Eglogue et l'Epitaphe de vérité. Imprimé à Paris par Guillaume le Bret, 1542. 8⁰.*[3]

1542: *La maniere de trouuer la pierre Philosophale autrement que les anciens Philosophes. Auec le Credo de l'Eglise Catholique. Ensemble cinq Ballades Euangeliques. Impr. à Paris par Denis Janot, 1542. 8⁰.*[4]

---

[1]) Nicht *Antoine*, wie Théret, l. c., p. 126, N. 9, angibt.

[2]) *Bibl. frçse.* XIII, 31.

[3]) Lacroix (édit. Juv.) III, 656.

[4]) Nicéron, *Mém.* XXXIII, 187, der sich auf Du Verdier, Bd. III, 656 (éd. Juvigny) beruft.

1542: *La Controuerse de Venus et de Pallas, appellant du Royal Berger Paris; Juge delegué par Jupiter au moyen de l'adjudication de la Pomme d'Or à Venus, par laquelle est entendu le conflit du vice et de la vertu. Paris, Denis Janot, 1542. 16⁰.*[1])

1543: *Le voyage de l'homme riche, faict et compose en forme et maniere de Dialogue par maistre Francois Habert dict le Banny de liesse. Troyes, Nicole Paris, 1543. 8⁰.*

Théret, l. c., p. 125, Nr. 5, zitiert diese Schrift mit einem etwas anderen Titel und unter dem Jahre 1541. Da sonst kein Literarhistoriker diese Schrift erwähnt und Théret in bibliographischen Dingen sehr ungenau ist, bedarf seine Angabe weiteren Beweises.

1545: *Deploration poetique de feu M. Antoine du Prat en son viuant Chancellier et Legat de France. Auec l'expositon morale de la Fable des trois Deesses Venus, Juno et Pallas. Par Françoys Habert d'Issouldun en Berry. Lyon, Jean de Tournes, 1545. 8⁰.*

Brunet erwähnt eine andere Ausgabe: Lyon, Jean de Tournes, 1547.[2])

Der Kanzler Du Prat war schon 1535, also 10 Jahre vor dieser Totenklage, gestorben; deshalb sieht Goujet[3]) hierin ein Werk aus der frühesten Lebenszeit des Dichters. Habert selber berichtet nur[4]), daß er seine *Deploration*, „neulich", als er in Amiens krank darniederlag, dem Sohne Du Prat's übersandt habe, und sie nun in verbesserter Form veröffentliche. War es vielleicht anläßlich des 10. Todestages?

Brunet meint, daß auch die in dieser Schrift enthaltene Fabel von den drei Göttinnen früher entstanden und schon in der *Suytte du Banny de L.* gedruckt worden sei. Er verwechselt indes die *Exposition morale de la fable des trois Deesses* mit *Le iugement des troys Déesses Iuno, Pallas et Venus*, enthalten in der *Suytte du Banny de L. 1541*, S. 4 recto ff.

---

[1]) *Ibd.* XXXIII, 186.

[2]) *Suppl.* I, 585.

[3]) *Bibl. fr.* XIII, 31.

[4]) *Deploration*, A_2 recto.

1545: *La nouvelle Pallas, presentee à Monseigneur le Daulphin, par Françoys Habert natif d'Issouldun en Berry. Item, La naissance de Monseigneur le Duc de Bretaigne Filz dudict Seigneur. Auec vn petit œuure Bucolique. Aussi le cantique du Pecheur conuerti à Dieu. Lyon, Jean de Tournes, 1545. 8⁰.* Andere Ausgabe: Lyon, Jean de Tournes, 1547. 8⁰.[1])

La nouvelle Pallas ist nicht dasselbe wie die in der *Deploration* 1545 enthaltene *Exposition morale de la fable des trois déesses,* wie Nicéron (*Mém.* XXXIII, 188) meint; denn in der *Exp.* umfaßt das Gedicht *Pallas* nur drei Seiten, während es als Sonderdruck 56 Seiten einnimmt.

1545: *La nouvelle Juno, presentee à ma Dame la Daulphine par Françoys Habert, natif d'Issouldun en Berry. Auec l'Estrene donnee à ladicte Dame le premier iour de l'An. Aussi l'Estrene au petit Duc, Filz de monseigneur le Daulphin. Lyon, Jean de Tournes, 1545. 8⁰.* Eine andere Ausgabe wird von Brunet[2]) zitiert: Lyon, Iean de Tournes, 1547. 8⁰. Brunet fügt bei, es sei dies eine «*Nouvelle édition, revue et augmentée d'une partie de l'ouvrage ci-dessus intitulée: Les trois nouvelles déesses.*»

1546: *Les trois nouvelles déesses, Pallas, Juno, Vénus, (anonyme), de l'imprimerie de Jeanne de Marnef, Paris, 1546. 16⁰.*[3])

1547: *La nouvelle Venus, par laquelle est entendue pudique Amour, presentee à Madame la Daulphine, Jointe vne epistre à Monseigneur le Daulphin. Nouuellement composee par François Habert. Lyon, Jean de Tournes, 1547. 8⁰.*

Da in der einleitenden Epistel Katharina v. Medicis, die Habert hier als die neue Venus feiert, noch als Dauphine bezeichnet wird, sie aber am 31. März 1547 Königin wurde, so muß die Drucklegung dieser Schrift kurz vor diesem Datum erfolgt sein.

1547: *La nouvelle Juno, la nouvelle Pallas, la nouvelle Venus et autres compositions poetiques. Lyon, Jean de Tournes, 1547. 8⁰.*

---

[1]) La Croix (*Bibl. fr.* I, 224) gibt 1548 als Erscheinungsjahr an.

[2]) *Manuel* III, 3.

[3]) *Ibd.*, III, 2.

In welcher Reihenfolge diese drei Gedichte verfaßt worden sind, läßt sich schwer sagen. In der *nouvelle Venus* (d. i. Katharina v. Medicis) klagt diese Göttin (S. 31), daß sie noch keinen männlichen Nachkommen habe:

> *«Venus auoit vn filz, ie n'en ay point,*
> *Mais d'en auoir ie m'en voy sur le point.»*

Da ihr erster Sohn (Franz II.) am 19. Januar 1544 geboren wurde, wird dieses Gedicht kurz vor diesem Datum entworfen worden sein.

La nouvelle Juno wurde vor dem Frieden von Crépy (18. Sept. 1544) handschriftlich überreicht. Denn Habert ermahnt in diesem Gedichte (S. 43) die beiden kriegführenden Herrscher, Karl V. und Franz I., Frieden zu schließen:

> *«Vous les deux Rois vnis et ralliez,*
> *Que direz vous de la guerre finie?*
> *Il est besoing que dueil vous oubliez*
> *Quand l'vn sa Fille au Filz de l'autre allie.*
> *France en aura vne ioye infinie*
> *Hespaigne en a perdu dueil et esmoy.»*

In chronologischer Mitte zwischen der „neuen Venus" und „Juno" steht die „neue Pallas". In der „neuen Venus" hatte Habert die Geburt eines Prinzen als unmittelbar bevorstehend bezeichnet (s. weiter oben), in der „neuen Pallas" besingt er die am 19. Januar 1544 erfolgte Geburt des lang Ersehnten und in der „neuen Juno" gratuliert er dem jungen Sprößling zu Neujahr in einem poetischen Estrenne.

1548: *Les quatre livres de Caton pour la doctrine des meurs (sic!), traduitz de vers Latins en rithme Françoise: auecq' les Epigrammes moralisez, et autres plusieurs petitz œuvres. Le tout par François Habert Poëte. Auecq' Priuilege du Roy. Paris, Estienne Groulleau, 1548, 16°.*[1]) — Andere Ausgaben: *Thurin, par Jan l'Espieier (sic!), 1550.*[2]) *16°.* — *Lyon, Claude Marchant, 1552.*[2]) *16°.* — *Paris, Ph. Danfrie et R. Breton, 1559.*[2]) *8°.* —

---

[1]) Nicht 1552, wie Birch-Hirschfeld, l. c., S. 156, angibt. Théret, l. c., S. 128, fügt kein Datum bei.

[2]) Brunet, *Suppl.* I, 585.

Unter dem Titel: *Les qu. l. de C. pour la doctrine de la jeunesse, par F. H. Paris, Nic. Bonfons (vers 1575)*[1], *8°*; desgleichen *Paris, L. Carellat, 1583. 8°.* — Unter dem Titel: *Les mots dorés de Caton en françois. Caën, 1579. 16°.*[2])

In der Widmung, welche der Ausgabe 1548 vorausgeht, redet Habert (S. 4) den Dauphin folgendermaßen an:

«N'a pas longtemps qu'a ton cler iugement
Je presentay vn liure seulement
Representant de Caton la doctrine
Pour ton enfant qui ia parle et chemine . . .
. . . ensuyuant ma volunté premiere
Je n'ay voulu exposer en lumiere
Ce liure seul que je te vins ofrir
Mais par le temps
J'ay mis à fin les livres qui sont quatre.»

Ursprünglich hatte also Habert nur das 1. Buch Cato's übersetzt und seinem Gönner übergeben. Sämtliche vier Bücher lagen erst am 22. Januar 1546 handschriftlich vor. An diesem Tage erhielt nämlich der Buchdrucker und Buchhändler Estienne Groulleau die Druckerlaubnis für sechs Jahre nach der ersten Drucklegung.[3])

Die Widmungsepistel der Ausgabe 1548 bezeichnet auf S. 3 ff. Heinrich II. noch als Dauphin und die der Übersetzung unmittelbar folgende *Institution puerile* spricht noch von dem Großvater des petit Duc d. i. von Franz I., als einem Lebenden. Folglich wurde die Übersetzung dem jungen Heinrich II. noch vor seinem Regierungsantritt (30. März 1547) überreicht.

Colletet[4]) zitiert noch: *«Vn Liure de François Habert d'Issoudun imprimé premierement à Paris en Lettres Gothiques l'an 1530 et à Caen l'an 1579 sous ce titre: Les mots dorez de Caton en François.»*

Über Habert's Catoübersetzung sagt Goujet:[5]) *«J'ai vû*

---

[1]) Brunet, *Suppl.* I. 585.
[2]) Brunet, *Manuel* I. 1672.
[3]) *Les quatre livr. d. C.* (1548) S. 2: *Extraict du Priuilege.*
[4]) *Traitte*, S. 114.
[5]) *Bibl. frçse* V, 7, 8.

plusieurs éditions de sa traduction des Distiques en vers françois. La plus ancienne ne porte point de date, mais elle est surement de 1530.»

Wir bemerken hierzu, daß die zu *Caen* 1579 veröffentlichte Ausgabe sicherlich Habert zum Verfasser hat.[1]) Sie ist ein Abdruck seiner Cato-Übersetzung von 1548. Mit der von Colletet und Goujet zitierten Ausgabe vom Jahre 1530 hat sie jedoch nur den Titel gemeinsam. Allerdings erschien 1530 eine Übersetzung der Disticha Catonis, aber anonym und mit dem Titel: *Les motz dorez de Chaton en francoys et en latin. Auec bons et tresutiles enseignemens . . . Imprimé nouuellement à Paris. On les vend au Palays en la Gallerie.* Auf der zweiten Seite steht die Druckerlaubnis, die vom 9. Februar 1530 datiert ist. Wiederaufgelegt, vermehrt und verbessert erschien diese Schrift in den Jahren 1545, 1551, 1552.

Den Verfasser dieser Cato-Übersetzung kennen wir nicht. Habert ist es nicht; denn er übertrug die Disticha erst Mitte der vierziger Jahre; außerdem ist seine Übertragung von der seines Vorgängers vollständig verschieden. Der ähnliche Titel der beiden Schriften verleitete also Colletet dazu, sie ohne weiteres unserem Habert zuzuschreiben. —

[?] Daß H. auch *Fabeln* verfaßt hat, geht aus einer Notiz hervor, die sich in den *Annales poétiques* (1778 ff.) findet. Es heißt dort: *«Nous avons trouvé chez lui un Recueil de Fables dont l'abbé Goujet ne parle point: et c'est peut-être le seul de ses ouvrages qui méritoit qu'on en parlât. Il a traité plusieurs sujets, qui depuis l'ont été par La Fontaine . . . comme ce sont les plus anciennes que nous connoissions et qu'elles ne sont pas dénuées de talent, nous avons cru que les Lecteurs seroient curieux comme on traitoit ce genre, avant que la Fontaine l'eût perfectionné.»* [2]) Und daher druckt der Verfasser nur drei Fabeln ab, die er für

---

[1]) Brunet I, 1672.

[2]) *Ann. poét.* V, 11 ff. — Diese Notiz ist dann in der Folge oft wieder verwertet worden, so z. B. von Crapelet, *Les poètes français* (1824) III, 246; von Péréme, *Recherches* (1847) S. 350, von Grillon, *Esquisses* (1862) III, 169; von Godefroy, *Hist. d. la litt. fr.* (1878—79) I, 612; Marcou, *Morceaux* (1884) S. 4 f.; von Lintilhac, *Préc. hist.* (1890) S. 181 f. u. von Théret, *Litt. du Berry* (1900) S. 77 ff.

Erzeugnisse H.'s hält, nämlich die *Fable du Coq et du Renard*, die *Fable morale du lion, du loup et de l'asne*, und *De l'Araignée, de la Gueppe et de la mouche.*[1])

[?] *La Marguarite blanche.*

Dieses Werk ist nirgends erwähnt. Daß aber H. ein solches Gedicht verfaßt hat, läßt sich aus einer Stelle in den „Aussprüchen der sieben Weisen" (1549) schließen. Er sagt dort von der Schwester Heinrich's II., Margareta:

> «*Offert luy ay la Marguarite* (*sic!*) *blanche*
> *Ou sont de Dieu plusieurs propos tenus,*
> *Comme i'ay faict la nouvelle Venus*
> *Iuno aussi . . .*»[2])

Der Inhalt des Werkes war also ein religiöser; vielleicht wurde es nie gedruckt.

1549: *Les Dicts de* (*sic!*) *sept sages de Grece, Traduicts de Grec en vers Latins, par le Poëte Ausone et de luy en rime Françoyse par Françoys Habert d'Yssouldun en Berry: ioincts autres dicts desdicts Sages, traduicts d'Erasme, auec vne eglogue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin . . . Paris, Anthoine le Clerc, 1549. 16⁰* (Druckerlaubnis vom 24. Febr. 1548). — *Lyon, George Poncet, 1549.*[3]) *16⁰.* — *Lyon, George Poncet, 1554. 16⁰.*[4]) — Unter dem Titel: *Les Dicts et sentences dorez des tres illustres sept sages de Grece traduicts de grec en vers latins par le poëte Ausone . . . Lyon, Benoist Rigaud, 1586. 12⁰.*

1549: *Le Temple de Chasteté, Auec plusieurs Epigrammes tant de l'inuention de l'autheur que de la traduction et imitation de Martial . . . Le tout par Françoys Habert d'Yssouldun en Berry. Paris, Michel Fezandat, 1549. 8⁰.*

1549: *Six Liures de la Métamorphose d'Ouide*[5]) *traduictz selon la phrase latine en rime françoise, sauoir le III, IIII, V, VI, XII, XIII. Le tout par Françoys Habert d'Yssouldun*

---

[1]) *Ann. poét.* V, 13, 17, 21.

[2]) *Dicts de sept sages: Eglogue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin* (ohne Seitenzählung).

[3]) Brunet, *Manuel* III. 4.

[4]) Brunet, *Suppl.* I, 586.

[5]) *Ibd.*, II. 114 f.

en Berry, et par lui présenté au roy Henry de Valois, deuxiesme de ce nom. Paris, Michel Fezandat, 1549. kl. 8°.

Habert meint wohl diese Ausgabe in der Epistel an König Heinrich II., welche der Gesamtausgabe der Metamorphosenübersetzung von 1557 vorausgeht (S. 2 r):

> «*Des long temps*
> *Vostre grandeur Royalle . . .*
> *. . . auoit entre autre chose*
> *Veu mes labeurs de la Métamorphose*
> *Ouidienne, et qu'a ce grand volume*
> *Imposé fin n'auoit encor ma plume,*
> *Mais tout ainsi que le temps l'a souffert*
> *Vous en auoys les six liures offert.*»

In der Widmungsepistel der *Sermons satiriques d'Horace* (1551) sagt Habert:

> «*Ces iours passez Ouide intermettant*
> *Que pour le Roy ma main va translatant*[,]
> *J'ai mis mon œil sur les sermons d'Horace.*»

Aus diesen Worten haben Goujet[1]) und Birch-Hirschfeld[2]) geschlossen, daß Habert erst seit 1551 an der Metamorphosenübersetzung gearbeitet habe. Die Existenz des oben erwähnten Buches vom Jahre 1549 beweist, daß er schon einige Jahre vorher angefangen hatte, sich mit Ovid zu beschäftigen. Ja, es muß dies wahrscheinlich bereits 1546, jedenfalls aber vor dem 30. März 1547 — dem Krönungstage Heinrich's II. — gewesen sein. Zu diesem Schlusse berechtigen uns seine vor dem 24. Februar 1548 niedergeschriebenen Worte, welche sich in den *Aussprüchen der 7 Weisen* (gedr. 1549; Druckerlaubnis vom 24. Febr. 1548) befinden. Es heißt daselbst in der einleitenden *Epistre au Roi*[3]):

> «*Offrir ie vous desire*
> *Mon long labeur de la Metamorphose. . . .*
> *. . . celluy, duquel quelque saison*

---

1) *Bibl. frçse.* VI, 25.
2) *Gesch. d. frz. Lit.* I, 156.
3) *Dicts de sept. s.* Aii r f.

Il vous pleut voir la forme commencée,
Ains que vous fust la couronne laissée.»

Die sechs Bücher scheinen in Fontainebleau überreicht oder vorgelesen worden zu sein, wie wir dies aus einer anderen Stelle schließen können [1]):

«Dans fontainebleau
Aupres du Roy s'enfla mon chalemeau,
En luy chantant d'un cueur prompt et auide
L'œuure traduict des corps muez d'Ouide.»

Gedruckt wurden sie 1549 und zwar nach dem *Temple de Chasteté* (1549); denn in letzterem verspricht H., dem Herrn von Quantilly mit jener Übersetzung ein Geschenk machen zu wollen:

«Quand l'imprimeur au vent la produira.» [2])

Im *Quintil Horatian* (1551) [3]) wird die Übersetzung besprochen. [4])

1549: *Les trois livres de la Chrysopée, c'est-a-dire L'art de faire l'Or contenants plusieurs choses naturelles, traduictz de Jean Aurelle Augurel, poete latin, par F. Habert de Berry. Paris, Benoist Prevost pour Viuant Gaultherot, 1549. 8⁰.* Privileg vom 28. Sept. 1549.

Ein Abdruck dieser Übersetzung findet sich in: *Hermès, Trois anciens traictez de la philosophie naturelle . . .* An 3. Stelle steht: *La Chrysopée de Jean Aurelle Augurel, qui enseigne l'art de faire l'or . . . Paris, Charles Hulpeau. 1626. 2 tom. en 1 vol. 8⁰.* [5])

La nouvelle biographie universelle (Paris 1855) zitiert unter Augurelli Habert's Werk folgendermaßen: *L'art de faire l'or a été traduit en français par François Hubert, Lyon, 1548. 16⁰.*

Hubert ist wohl ein Druckfehler für Habert; das Jahr 1548 und der Erscheinungsort Lyon beruhen vielleicht auf einer Verwechslung mit einer anderen von Brunet zitierten

---

[1]) *Ep. her.* (1550) S. 68 v.

[2]) *Temple de Chast: A Nicole le Jouure.* ohne Seitenzahl.

[3]) Siehe *La Revue d'Hist. litt. de la Fr.* V. 54 ff.

[4]) Fontaine sagt daselbst: *«Francoys Habert a bien montré quel bon naturel il a en ses poursuivies translations des Metamorphoses d'Ovide.»* Siehe Person, *La deffence etc.*, S. 211.

[5]) Brunet, *Manuel* III, 117.

Augurellus-Übersetzung: *Augurellus, Facture de l'or, trois liures. Lyon. Guillaume Rouille, 1541. in-16⁰* (Andere Ausg. 1548).[1])

1549: *Le premier liure des Sermons du sententieux Poëte Horace, Traduict de latin en rime Françoyse par François Habert de Berry. Paris, 1549. 8⁰.*

Eine andere vermehrte Ausgabe dieses Werkes erschien unter dem Titel:

Les sermons satiriques du sententieux Poëte Horace, diuisez en deux liures, interpretez en rime françoyse par Françoys Habert de Berry. Paris. Michel Fezandat et Robert Grandjon, 1551. 8⁰. Inhalt: 1. das 1. Buch der Satiren, wie Ausg. 1549; 2. das 2. Buch der Satiren; 3. Episteln: Buch I, 1, 2, 4, 5, 9, 20, 29; die 7. Ode des I. Buches u. anderes.

Am Ende der Ausgabe steht ein Privileg des Königs vom 13. April 1541 (offenbar ein Druckfehler für 1551). Hier wird der Dichter bezeichnet als: «*nostre cher et bien ayme Francois habert, nostre Poete Francois*».

Ein späterer Abdruck dieser Satiren findet sich in:

Les œuvres de Q. Horace Flacce, mises en vers franç. auec le texte latin, partie trad., partie reüe et corrigée de nouveau par Luc de la Porte. Paris. Claude Micard, 1584, 2 part. en 1 vol., pet. in-12⁰.[2]) —

Im Jahre 1550 gab Habert ein Werk seines Freundes *Jacques Gassot* heraus und versah es mit einer einleitenden Epistel.[3]) Es betitelt sich: «*Le Discours du Voyage de Venise a Constantinople . . . par maistre Jaques Gassot. Paris, Antoine le Clerc, 1550. 8⁰* (Druckerlaubnis vom 22. April 1550). Neu aufgelegt unter verändertem Titel: *Bourges, Jean Toubeau,* 1674. 8⁰.[4])

1550: *Les Epistres heroides, tressalutaires (sic!), pour seruir d'exemple a toute ame fidele, Composées par F. Habert d'Yssouldun en Berry, auec aucuns Epigrammes, Cantiques spirituelz, et Alphabet moral pour l'instruction d'un ieune Prince. ou*

---

[1]) *Manuel* I, 556.

[2]) Brunet, *Manuel* III, 328.

[3]) *Le Discours du Voyage de V.* B,v.

[4]) Boyer, *Un ménage litt.*, S. 43.

Princesse. Item la Paraphrase Latine et Françoyse sur l'oraison Dominicale. Paris, Michel Fezandat, 1550. 8⁰.

Es ist dies der erste, aber schon vermehrte und verbesserte Druck der Epistres heroïdes, die Habert bereits 1549 der Mme Andrienne Destouteville handschriftlich vorgelegt hatte.[1])

Eine andere Ausgabe (1551) enthält noch eine Inhaltsangabe und das Druckprivileg vom 23. Juli 1550. Dann erschien eine neue, wieder vermehrte Auflage mit neuem Titel: *Les Epistres Heroides Pour seruir d'Exemple aux Chrestiens, reueues et amplifiées depuis la premiere impression, Et depuis presentées a ma Dame la Duchesse d'Estouteuille, Contesse de S. Paul. Par Françoys Habert de Berry. Paris, Michel Fezandat, 1559. 8⁰* (*«Édition fort rare, qui diffère des premières»*).[2])

Das Buch war in Frankreich sehr bald vergriffen, da viele Exemplare ins Ausland gingen.[3]) Da jedoch Habert eine Abschrift davon aufbewahrt hatte, so ließ er diese so viel verlangten Episteln in einer vermehrten Auflage wieder abdrucken: *Les Epistres Heroides pour servir d'exemple* u. s. w. wie in Ausg. 1559. *Paris, Michel Fezandat, 1560. kl. 8⁰.*[3])

Die Ausgaben von 1559 und 1560 enthalten folgende Gedichte **nicht**, welche sich in den beiden ersten Ausgaben von 1550 und 1551 befinden: *1. Epistre XIII de l'Autheur à monseigneur de sainct Gelais; 2. Cantiques Spirituelz; 3. Epigrammes; 4. Alphabet moral; 5. Paraphrase Latine et Francoyse sur l'oraison Dominicale.* Dagegen sind die beiden Ausgaben von 1559 und 1560 um fünf Episteln und eine *Elegie de l'Auteur à Monseigneur Jean Delisle* vermehrt worden.

[1550]: *Description poetique de l'histoire du beau Narcissus. Lyon, Balthazar Arnoullet, 1550. 8⁰.*

Dieses anonym erschienene Werk beginnt mit einer Widmung an eine Dame: A. M. L. T. D. E. C. folgendermaßen: *Mad. Il y en a beaucoup de telz qui perissent comme Narcisse, pource qu'ilz se voyent, et ne se congnoissent pas.*

---

[1]) *Ep. her.* (1550), S. 2/r.

[2]) Brunet. *Suppl.* I, 585.

[3]) *Ep. Her.* (1560): An *Madame Andrienne de Touteville* (ohne Seitenzahl).

Das auf der Pariser Arsenalbibliothek befindliche Exemplar (B. L. 8632) trägt auf dem Titel die handschriftliche Bemerkung: *De Jehan Raz Bourdel* (Brunet liest: De Jehan Ruz Dourdet [ou Bourdel]). Auf der linken Seite steht von einer anderen Hand geschrieben: «*Le petit morceau est certainement de francois Habert dit le Banni de Liesse dont j'ai plusieurs autres ouvrages.*» Auch Brunet hält unseren Dichter für den Verfasser dieser Bearbeitung der Narcissussage.[1])

Ich kann diese Ansicht nicht teilen[2]); denn Habert hätte dann dreimal die gleiche Sage poetisch behandelt: in der *Jeunesse du Banny de Liesse* (1541) S. 105/r—112/v hatte er *la Fable du beau Narcisse* bereits erzählt, darauf hatte er sie in den *Metamorphosen* (1549) aus Ovid übersetzt. (Übrigens sind Stil und Gedankengang jener Narcissus-Bearbeitung von diesen beiden letztgenannten Werken verschieden.) Endlich zitiert das *Dictionnaire des anonymes n⁰ 7741* noch folgendes Werk: *L'Histoire de Narcissus avec l'argument en prose par C. B. (Claude Barthel), Bernard, Lyon 1551, in-12⁰.*» Sollte hier vielleicht eine Verwechslung mit dem bereits genannten Bourdel vorliegen?

1551: *L'Histoire de Titus et Gisippus et autres petits œuures de Beroalde Latin, interpretés en Rime Françoyse par François Habert. Auec l'exaltation de vraye et parfaite noblesse, les quatre Amours, le nouueau Cupido, et le tresor de vie de l'inuention dudict Habert. Paris, Michel Fezandat, 1551. 8⁰.*

1551: *L'institution de Liberalité Chrestienne auec la Misere et Calamite de lhomme naissant en ce monde par F. Habert de Berry. Paris, Guillaume Thyout* (Brunet[3]) zitiert: Guillaume Thiboust), *1551. 8⁰.* — Druckerlaubnis vom 19. Juni 1551.

1555: *La louange et vitupere de Pecune. Elegie morale sur deux vers d'Horace. Priere à Dieu par Manassés, Roi*

---

[1]) *Manuel* II, 622; vgl. auch Graesse, *Trésor* II, 368.

[2]) Picot, *Catalogue* I, 458 vertritt die gleiche Meinung; er fügt noch hinzu: «*D'ailleurs, tous les ouvrages qu'il (Habert) publia après 1545 portent son nom en toutes lettres*». Er hält den genannten Jehan Ruz Bourdel für den Verfasser.

[3]) *Manuel* III, 5; *Suppl.* I, 585.

de Juda. Cantique sur l'avant-naissance du huitième enfant du Roi Henri II., né à Fontainebleau en l'an 1555, nommé Hercules, Duc d'Anjou. Paris (Drucker, bzw. Verleger ist nicht angegeben), *1555. 8°.*[1])

1556: *L'excellence de poésie, contenue en epistres, dixains, huitains, épitaphes, auec plusieurs épigrammes, le tout nouuellement composé par François Habel* (*sic!*). *Lyon, Benoist Rigaud et Jean Saugrain, 1556. 16°.*[2])

1556: *Les divins oracles de Zoroastres* (*sic!*). *interpretez en rime françoise auec vn commentaire moral sur ledit Zoroastres, en poésie française et latine, plus la comédie du monarque etc. A Paris, Philippe Danfri (sic!) et Rich. Breton, 1556. 8°.*[2])

Andere Ausgabe: *Les Diuins Oracles de Zoroastre, ancien Philosophe Grec, Interpretez en Rime Francoise par François Habert de Berry . . . Paris, Phil. Danfrie et Rich. Breton, 1558. 8°.*

1556: *La Harangue de la Deesse Astree, sur la reception de noble et illustre personne, M. Jean Mosnier, au degré de Lieutenant Ciuil auec dix Sonnets Héroiques de* (*sie!*) *la perfection des Juges. Ensemble la description Poëtique de l'vtilité et conseruation des Lettres, de l'Imprimerie . . . par François Habert de Berry. Paris, Guill. Thibout, 1556. 8°.*

1557: *Les quinze liures de la Metamorphose d'Oride interpretez en Rime Françoise, selon la Phrase latine. Par François Habert d'yssouldun en Berry, et par luy presentez au Roy Henry II. A Paris, par Jacques Keruer, 1557. 8°.*

Brunet[3]) erwähnt eine Ausgabe: *A Paris, chez Estienne Groulleau, 1557. 8°.*

Diese Übersetzung ist also nicht erst 1574 erschienen, wie Hennebert[4]) und Birch-Hirschfeld[5]) angeben, sondern bereits 1557.

Spätere Ausgaben sind: *Paris, Jerôme de Marnef et Guillaume Carellat, 1573. 18°, nouvellement enrichis de figures non en-*

---

[1]) Brunet, *Suppl.* I, 586; vgl. auch weiter unten: *La premiere Monarchie*, S. 43.

[2]) *Manuel* III, 5.

[3]) *Manuel* IV, 285.

[4]) *Hist. des traductions*, S. 95.

[5]) *Gesch. d. frzs. Litt.* I, 156.

core par cy-devant imprimées . . .. ferner *Paris, Jérôme de Marnef, 1574, 1580, 1582, 1587. 16⁰.*[1])

[1558]: *Discours de la court. Paris, Phil. Danfrie et Rich. Breton, 1558. 8⁰.*

Desbarreaux-Bernard sucht zu beweisen, daß der Verfasser dieser anonym erschienenen Schrift kein anderer als Habert ist. Sie enthält nämlich auf S. 49/r ein Sonett, in welchem die Anfangsbuchstaben jeder Verszeile den Namen François Habert bilden. Außerdem ist der Discours mit Habert's *Les Diuins Oracles de Zoroastre* (1558) zusammengebunden.[2])

1558: *Le Dieugard de la ville de Paris, a Monseigneur de Guise, Pair et grand Chamberlain de France et Lieutenant General pour le Roy, à son retour de la prise de Calais, par Sonnets heroiques. Autheur François Habert de Berry. Auec vne chanson en l'honneur de mondict Seigneur de Guise, mise en musique par François le Febures. Paris, Attaingnant, MDLVIII. 8⁰.*

Ein Exemplar dieser bisher von keinem Bibliographen verzeichneten Schrift befindet sich in Paris auf der *Bibliothèque Mazarine.*

1558: *La premiere Monarchie Romaine et l'Origine des Roys Romains, avec la louange des sept Ambassadeurs, la louange et vitupère de Pecune*[3]), *une Eglogue morale sur Horace, la prière du Roi Manassès; le tout imprimé ensemble à Paris, par Jean Careiller l'an 1558*[4]) (das Format ist nicht angegeben).

Eine andere Ausgabe wird von Lacroix-Du Verdier[5]) zitiert unter dem Titel: *La première Monarchie et origine des Rois Romains, la puissance Royale desquels fut reduite en deux Magistrats ou consuls. Auec la puissance des sept Ambassadeurs, assis à la table du grand Roi Ptolomée. Lyon, Jean Saugrain, 1559. 16⁰.*

1559: *Eglogue Pastorale sur l'vnion nuptiale de*

---

[1]) *Nouv. Biographie*, Bd. XXIII.

[2]) *Bull. du Biblioph.* (1870/71), S. 358 ff.; Brunet, *Suppl.* 540; Picot, *Catalogue* I, 462.

[3]) Vgl. oben, S. 119.

[4]) La Croix, *Bibl. fr.* I, 225.

[5]) *Bibl. fr.* III, 658.

treshault, et trespuissant Seigneur Philippes, Roy d'Hespaigne, et de tresexcellente, et tresuertueuse Princesse madame Elisabeth premiere fille du Roy Henry II. Autheur François Habert, de Berry. Pour Jean Moreau, chez la veufue Nicolas Buffet, pres le college de Reims. Paris, 1559. 8⁰.

1559: *Les Amours Conjugales de tresvertueux, tresillustre et tresmagnanime Prince Emanuel, Duc de Savoye, Prince de Piedmont et de tresuenerable et tresexcellente Princesse ma Dame Marguerite de Valois, Duchesse de Berry, Seur unique du Roy Henry II. par Sonnets Heroïques. Auec aucuns Epigrammes moraux en Poësie Françoise et Latine. Autheur François Habert. Paris, Pierre Gaultier, 1559.*[1] *8⁰.*

1559: *La reception faite par les députés du Roi d'Espagne et de la Reine, à la délivrance qui leur a été faite à Roncevaux, par le Roi de Navarre et autres. Vincent Sertenas, 1559.*[2] —

Im Jahre 1559 erschien eine französische Übertragung der *Sophonisbe* Trissinos unter dem Titel: *Sophonisba Tragedie tresexcellente . . . Paris, Ph. Danfrie et R. Breton, 1559. 8⁰.*[3] Auf S. 2 dieser Übersetzung heißt es, sie sei von St.-Gelais und anderen verfaßt worden. Blanchemain behauptet nun in seiner St.-Gelais-Ausgabe, daß auch Habert Mitverfasser dieses Stückes sei, ohne jedoch einen Beweis hiefür zu erbringen. Da Habert sonst nie aus dem Italienischen übersetzt hat und zur italienischen Poesie in keiner Beziehung steht, erscheint mir Blanchemain's Behauptung recht unwahrscheinlich.[4])

1559: *Les Regretz et tristes Lamentations sur le trespas du Treschrestien Roy Henri II., composé en forme de Dialogue, par François Habert de Berry. Paris, Jean Moreau, 1559. 8⁰.*

1559: *Sonnetz Heroiques sur le Mariage de Monseigneur Charles Duc de Lorraine, et de madame Claude ij. fille du Roy Henry II. auec une Ode sur le dict mariage. Présentez a mondict Seigneur et ma Dame son espouse. Par François Habert de Berry. Paris, Martin l'Homme, 1559. 8⁰.*

---

[1]) Brunet, *Suppl.*, S. 586.

[2]) La Croix, *Bibl. fr.* I, 223.

[3]) Brunet, *Suppl.* 805, und *Manuel* V, 953.

[4]) Böhm, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Senecas* etc., S. 42 ff.

1560: *La Déploration sur le trépas de M. le Chancelier Olivier, avec une Épître Latine et Françoise de l'Excellence du Senat de Paris, imprimé à Paris, chez Michel Fezandat. l'an 1560.*[1]) (Das Format ist nicht angegeben).

1561: *Les Metamorfoses de Cupido, Fils de la Déesse Cytherée: qui se mua en diuerses formes, contenuës en la page suyuante. Le dict œuure dédié au Roy treschrestien, Francoys, deuxiesme de ce nom. Auteur François Habert, de Berry. Paris, Jaques Keruer, 1561. 8⁰.*

Das Privileg ist vom 12. Okt. 1560.

«Ce poëme . . . n'est guère qu'une traduction des Metamorphoses de Nicole Brizard, impr. à Paris en 1556. 8⁰.» [2])

1561: *La consolation du peuple Gauloys, griefuement desolé pour le trespas du Roy François II. Auec les Epitaphes dudict Seigneur. Auteur François Habert, de Berry. Paris, Jean Moreau, 1561. 8⁰.* (Druckerlaubnis vom 27. Dez. 1560.)

In dem Widmungssonett an den Prälaten Mgr Louys de Bassey, Abbé de Cisteaux sagt Habert, daß er noch ein größeres Buch zu schreiben beabsichtigt habe.

---

[1]) La Croix. *Bibl. fr.* I, 223.
[2]) Brunet, *Manuel* III, 5.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXI.

DIE ALTENGLISCHEN DIALOGE VON SALOMON UND SATURN.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

DIE ALTENGLISCHEN DIALOGE

VON

SALOMON UND SATURN.

MIT HISTORISCHER EINLEITUNG, KOMMENTAR UND GLOSSAR

HERAUSGEGEBEN VON

ARTHUR RITTER VON VINCENTI
DR. PHIL.

ERSTER TEIL.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

Herrn Professor Dr. J. Schick

in hoher Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung umfaßt den größeren Teil der Untersuchungen, die ich im vergangenen Jahre der Universität München als Dissertation vorgelegt habe. Die noch ausstehende Lautlehre, ferner der unter nochmaliger Vergleichung der Handschriften hergestellte kritische Text mit beigefügtem Kommentar und Glossar wird in nicht allzu weiter Ferne in einem zweiten Teile nachfolgen. Damit hoffe ich einem längst empfundenen Bedürfnisse abgeholfen und zugleich auch einen Beitrag zur Aufhellung des „Wunderlichen und Dunklen“ im altenglischen „Salomo und Saturn“ geliefert zu haben. Ich hoffe, daß die in mystisch-dunklem Zwielicht stehenden Figuren von Salomo und Saturn durch vergleichende Betrachtungen in etwas helleres Licht gerückt sind; ich hoffe den Nachweis erbracht zu haben, daß die altenglische Überlieferung in drei gesonderte, unabhängige Stücke zu zerspalten ist, und daß das Prosastück von einem Westsachsen, die zwei poetischen Stücke von anglischen Dichtern herrühren. Ich hoffe besonders auch der Erkenntnis vorgearbeitet zu haben, daß das zweite dieser anglischen Gedichte mit seinen tiefsinnigen Fragen und seinem stimmungsvollen Ton sowohl eine Perle altenglischer Poesie, wie auch ein merkwürdiges Denkmal altgermanischer Spekulation darstellt.

Den Bibliotheksverwaltungen des Corpus Christi College zu Cambridge und des Britischen Museums für die freundliche Überlassung der Handschriften meinen aufrichtigen Dank abzustatten, ist mir eine angenehme Pflicht; den größten Dank aber für die wiederholte und tatkräftige Unterstützung bei Ausarbeitung dieser Abhandlung schulde ich meinem verehrten Lehrer, mit dessen Namen sich dieses Buch schmücken durfte.

Arthur von Vincenti.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Arndt, Augustin: Die heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes. Regensburg. 10. Aufl. 3 Bde. 1899—1900. 8⁰.

Baring-Gould, Sabine: Curious Myths of the Middle Ages. London. 1884. 8⁰.

Basset, René: Salomon (Solaiman) dans les légendes musulmanes, in: Revue des traditions populaires. Paris. 1888—1890. 8⁰. T. III. IV. V.

Baudet, Louis: Cosmographie d'Éthicus. Paris. 1843. 8⁰.

Bobertag, F.: Salomon u. Markolf, in: Kürschner's deutscher Nationalliteratur. Bd. XI.

Boguphal: Chronicon Poloniae etc., in: Monumenta Poloniae historica, ed. Bielowsky Bd. II. Lwów. 1872. 4⁰.

Bornemann: Das Testament des Salomo, in: Illgen's Zeitschrift für historische Theologie. Leipzig. 1844. 8⁰.

Bosworth-Toller: An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford. 1882 etc. 4⁰.

Bouterwek, K. W.: Cædmon's des Angelsachsen biblische Dichtungen. Gütersloh. 1854. 8⁰.

Brandl, Al.: Mittelenglische Literatur, in: Paul's Grundriß. II. Bd. VIII. Abschnitt.

Braune, W.: Gotische Grammatik [5]. Halle. 1900. 8⁰.

ten Brink, Bernhard: Geschichte der englischen Litteratur. Zweite Aufl., herausgeg. von Al. Brandl. I. Bd. Straßburg. 1899. 8⁰.

— —: Altenglische Literatur, in: Paul's Grundriß II. Bd VIII. Abschnitt.

Brooke, Stopford A.: English Literature from the Beginning to the Norman Conquest. 1899. 8⁰.
— —: The History of Early English Literature being the History of English Poetry from its Beginnings to the Accession of King Ælfred. London. 1892. 2 Vol. 8⁰.

Brunet, Gustave: La France littéraire au XVᵉ siècle. Paris. 1865. 8⁰.

Bülbring, Karl: Altenglisches Elementarbuch. I. Teil: Lautlehre. Heidelberg. 1902. 8⁰.
— —: Sidrac in England, in der Festgabe für Wendelin Förster. Halle. 1902. 8⁰.

Burdach, Konrad: Zum Ursprung der Salomosage, in: Herrig's Archiv. Bd. CVIII. Braunschweig. 1902. 8⁰.

Ceriani, Antonius Maria: Fragmenta Parvae Genesis et Assumptionis Mosis, in: Monumenta Sacra et profana ex codicibus Bibliothecae Ambrosianae. Tom I. u. V. Mediolani. 1861 u. 1868. 4⁰.

Cheyne, T. K., and Black, J. S.: Encyclopædia Biblica. London. 1899. 3 Bde. 4⁰.

Child, Francis James: The English and Scottish Popular Ballads. Boston and New York. [1882—1894]. 5 Vol. 8⁰.

Concordantiae Sacrorum Bibliorum Vulgatae Editionis emendatae primum a Francisco Luca, nunc studio Huberti Phalesii. Venetiis. 1719. 4⁰.

Concordantiarum universae scripturae sacrae thesaurus etc. auctoribus P. P. Peultier, Etienne, Gantois. Parisiis. 1897. 4⁰.

Conway, D.: Solomon and Solomonic Literature. London. 1899. 8⁰.

Conybeare, John: Illustrations of Anglo-Saxon Poetry. London. 1826. 8⁰.

Cosijn, P. J.: Altwestsächsische Grammatik. Haag. 1888. 8⁰.

Crapelet: Dictons et proverbes populaires. Paris. 1831. 8⁰.

Diemer, Joseph: Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts. Wien. 1849. 8⁰.

Dieter, Ferdinand: Laut- und Formenlehre der altgermanischen Dialekte. Leipzig. 1900. 8⁰.

Dietrich: Die Rätsel des Exeterbuchs, in: Z. f. d. A. XI. Berlin. 1859. 8°.
Dionysi Halicarnasensis Antiquitatum Romanarum Volumen primum, ed. Carolus Jacoby. Lipsiae. 1885. 8°.
Docen, B. J.: Ausführliche Beurteilung der Sammlung deutscher Gedichte des Mittelalters etc., in: Schelling's allgemeine Zeitschrift von Deutschen für Deutsche. Nürnberg. Bd. I. 1813. 8°.
ten Doornkaat Koolmann, J.: Wörterbuch der ostfriesischen Sprache. Norden. 1884.
Duff, Gordon: The Dialogue or Communing between the Wise King Salomon and Marcolphus. London. 1892. 8°.
Dunlop, John Colin: History of Prose Fiction. Revised by Henry Wilson. London. 1896. 2 Vol. 8°.
Earle, J.: Anglo-Saxon Literature. London. 1884. 8°.
Ebert, Adolf: Allgemeine Geschichte der Litteratur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig. III. Bd. 1887. 8°.
Eisenmenger, Joh. And.: Entdecktes Judentum. Königsberg. I. II. 1711. 8°; dasselbe, überarbeitet und herausgegeben von Dr. F. X. Schieferl. Dresden. 1893. 8°.
The Jewish Encyclopedia, Prepared by Isidore Singer. New York and London. Vol. I—IV. 1901—1903. 4°.
Eschenburg, Joh. Joachim: Denkmäler altdeutscher Dichtkunst. Bremen. 1799. 8°.
— —: Auszug eines handschriftlichen altdeutschen Gedichtes vom König Salomon und Marcolphus, in: Böckh und Gräter's Bragur. Leipzig. II. III. Bd. 1792—96. 12°.
Ettmüller, Lud.: Engla and Seaxna Scôpas and Bôceras. London. 1850. 8°.
Fabricius, Joh. Alb.: Codex pseudepigraphus veteris testamenti. Hamburgi et Lipsiae. 1713. 2 Bde. 8°.
Flavii, Josephi Opera omnia etc. ed. Sigeb. Havercampus. Amsterdam. 1726. fol.
Förster, Max: Das lateinisch-altenglische Fragment der Apokryphe von Jamnes und Mambres, in: Herrig's Archiv etc. CVIII. Braunschweig. 1902. 8°.
— —: Jamnes und Mambres, in: Herrig's Archiv etc. CX. Braunschweig. 1903. 8°.

Friedrich, Johann: Über die Unechtheit der Decretale de recipiendis et non recipiendis libris des P. Gelasius I, in: Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wissensch. zu München, philos. philol. Klasse. 1888. 8⁰.

Furnivall, F. J.: A Booke of Precedence etc., in: E. E. T. S. Extra Ser. VIII. London. 1869. 8⁰.

Garnett, Richard and Gosse, Edmund: English Literature, an Illustrated Record in four Volumes. London. vol. I und III. 1903. 4⁰.

Gaster, Dr. M.: Literatura popularǎ românǎ, cu un apendice: Voroava Garamantilor cu Alexandru Machedon de *Nicolae Costin.* Bucuresti 1883. 8⁰.

— —: Literatura popularǎ românǎ etc. in: Behaghel und Neumann's Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1883. Sp. 230—233.

Gering, Hugo: Die Edda, übersetzt und erläutert. Leipzig und Wien. s. a. [1892.] 8⁰.

Glycas, Michael: in dem Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Bonnae. 1836. 8⁰.

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. 1. Bd. Dresden. 1884. 8⁰.

— —: Deutsche Dichtung im Mittelalter. 2. Ausgabe. Dresden. 1871. 8⁰.

Görres, J. J.: Die teutschen Volksbücher. Heidelberg 1807. 8⁰.

Grässe, J. G. Th.: Lehrbuch einer Literärgeschichte der berühmtesten Völker der alten Welt. Dresden u. Leipzig. II. Bd. 1837—59. 8⁰.

Grein, Chr.: Kurzgefaßte ags. Grammatik. 1880. 8⁰.

— —: Zur Textkritik ags. Dichter, in: Pfeiffer's Germania X. 1865. 8⁰.

— —: Bibliothek der angelsächsischen Poesie. Kassel. II. Bd. 1858. 8⁰.

— —: Sprachschatz der angelsächsischen Dichter. 1861. 2 Bde. 8⁰.

Grein-Wülker: Bibliothek der angelsächsischen Poesie. 3 Bde. 1883—1898. 8⁰.

Grein-Wülker: Bibliothek der angelsächsischen Prosa. Kassel. 5 Bde. 1881 etc. 8°.

Grimm, J.: Besprechung der deutschen Gedichte des Mittelalters, herausgeg. von v. d. Hagen und Büsching, in: Heidelbergische Jahrbücher der Literatur. 2. Jahrg. 5. Abteil. Philologie, Historie, schöne Literatur und Kunst. II. Bd. 1809. 8°.

— —: Kleinere Schriften. Berlin. Bd. IV. 1869. 8°.

— —: Deutsche Mythologie. Zweite Ausgabe. Göttingen. 1844. 2 Bde. 8°. Vierte Ausgabe besorgt von Elard Hugo Meyer. Berlin. 3 Bde. 1875—1878. 8°.

Grimm, J. und Schmeller, Andr.: Lateinische Gedichte des 10. und 11. Jahrh. Göttingen. 1838. 8°.

Gröber, Gustav: Grundriß der romanischen Philologie. Straßburg. II. Bd. 1902. 8°.

Grünbaum, M.: Beiträge zur vergleichenden Mythologie aus der Hagada, in: Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Leipzig. 31. Bd. 1877. 8°.

— —: Gesammelte Aufsätze zur Sprach- und Sagenkunde, herausgeg. von Felix Perles. Berlin. 1901. 8°.

Guessard et Grandmaison: Huon de Bordeaux. Paris. 1860. 8°.

von der Hagen und Büsching: Deutsche Gedichte des Mittelalters. Berlin. I. Bd. 1808. 4°.

Halliwell, J. O.: A Selection from the Minor Poems of Dan John Lydgate. London [Percy Society]. 1840. 8°.

[Hammer, Jos. von]: Rosenöl. Stuttgart und Tübingen. I. Bd. 1813. 8°.

Hammerich, Fr.: De episk-kristelige Oldkvad hos de gotiske folk. Kjöbenhavn. 1873. 8°.

Hastings, James: A Dictionary of the Bible. Edinburgh. 4 Bde. 1898. 4°.

Hauck, Albert: Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Leipzig. 18. Bd. 1896. 8°.

Hefele, Carl Joseph von: Conciliengeschichte. Freiburg i. B. 1875. 8°.

Herford, Charles: Studies in the Literary Relations of

England and Germany in the Sixteenth Century. Cambridge. 1886. 8⁰.

Herrmann, Paul: Deutsche Mythologie in gemeinverständlicher Darstellung. Leipzig. 1898. 8⁰.

— —: Nordische Mythologie in gemeinverständlicher Darstellung. Leipzig. 1903. 8⁰.

Hertz, Wilhelm: Die Rätsel der Königin von Saba, in: Z. f. d. A. XXVII. 1883. 8⁰.

Heusler, Andreas: Die altnordischen Rätsel, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, herausgeg. von Karl Weinhold. Berlin. 11. Jahrg. 1901. 8⁰.

Heusler, Andreas und Ranisch, Wilhelm: Eddica Minora. Dortmund. 1903. 8⁰.

Heyne, Moritz: Beowulf[6], besorgt von Ad. Socin. Paderborn. 1898. 8⁰.

Hickesius, Georgius: Linguarum vett. septentrionalium Thesaurus grammatico-criticus et archaeologicus. Oxoniae. 1705. 2 Bde. fol.

Histoire littéraire de la France. Paris. Bd. XXII. XXIII. 1855. 1856. 4⁰.

Hofmann, Konrad: Über Jourdain de Blaivies, Apollonius von Tyrus, Salomon und Marcolf, in: Sitzungsberichte der k. bayr. Akademie der Wissenschaften zu München, philos. philol. Klasse. 1871. 8⁰.

Holthausen, F.: Zu alt- und mittelenglischen Dichtungen, in: Anglia XXIII. Halle. 1901. 8⁰.

Jagić, V.: Die christlich-mythologische Schicht in der russischen Volksepik, in: Archiv für slavische Philologie. Berlin. I. Bd. 1875. 8⁰.

Jantzen, Hermann: Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter, erschienen als 13. Heft der Germanischen Abhandlungen, begr. von Karl Weinhold, herausgeg. von Fr. Vogt. Breslau. 1896. 8⁰.

Kaluza, M.: Historische Grammatik der englischen Sprache. Berlin. I. Teil. 1900. 8⁰.

Kampers, Franz: Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi. Köln. 1897. 8⁰.

Kauffmann, Friedrich: Deutsche Mythologie. Stuttgart. (Göschen). 1890. 8°.

Keller, O.: Untersuchungen über die Geschichte der griechischen Fabel, in: Jahrbücher für klassische Philol. Suppl. Bd. IV. Heft 3. Leipzig. 1861. 8°.

Kemble, John M.: The Dialogue of Salomon and Saturnus. London. 1848. 8°.

— —: Dasselbe, ohne Titelblatt s. a. Klein 8°. (Britisches Museum.)

— —: The Saxons in England. A New Edition, Revised by Walter de Gray Birch. London. 1876. 2 Vol. 8°.

Kluge, Friedr.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache [6]. Straßburg. 1899. 8°.

— —: Vorgeschichte der altgermanischen Dialekte [2], in: Paul's Grundriß I [2]. Straßburg. 1897. 8°.

— —: Geschichte der englischen Sprache [2], in: Paul's Grundriß I [2]. Straßburg. 1899. 8°.

Koch, Friedr.: Die Laut- und Flexionslehre der englischen Sprache. Kassel. 3 Bde. 1882—91. 8°.

Köhler, Reinh.: Zur Legende von der Königin von Saba, oder der Sibylla und dem Kreuzholze, in: Germania XXIX. 1884. 8°.

Körting, Gust.: Grundriß der Geschichte der englischen Litteratur. Münster i. W. 1899. 8°.

The Koran, Commonly Called the Alcoran of Mohammed. Translated by George Sale. London. 1764. 2 Vol. 8°.

Liebermann, Fel.: Die Gesetze der Angelsachsen. Halle. 1903 (1898). I. Bd. 4°.

Liebrecht, F.: Zur slavischen Walthariussage, in: Germania XI (1866).

— —: Salomon und Morolf, in: Germania XXV (1889).

— —: Zur Volkskunde. Heilbronn. 1879. 8°.

— —: Beiträge zum Zusammenhang indischer und europäischer Märchen und Sagen, in: Theodor Benfey's Orient und Occident. Göttingen. 1862. 8°.

Linke, Kurt: Die Accente im Oxforder und Cambridger Psalter. Diss. Erlangen. 1886. 8°.

Lipsius, Rich. Alb.: Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Braunschweig. 3 Bde. 1884—90. 8⁰.

Lueg, Leo: Biblische Realkonkordanz [3], bes. von Heim. Regensburg. 1890. 8⁰.

Lydgate, Order of Fools, siehe Furnivall und Halliwell.

Meyer, Elard Hugo: Germanische Mythologie, erschienen als 1. Bd. der Lehrbücher der germanischen Philologie. Berlin. 1891. 8⁰.

Meyer, Wilhelm: Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus, in: Abhandlungen der k. bayr. Akademie der Wiss. I. Kl. XVI. Bd. II. Abt. München. 1881. 4⁰.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina: Zur Salman-Morolfsage, in: PBB. VIII (1872).

Michelsen, Al.: Älteste christliche Epik der Angelsachsen, Deutschen und Nordländer. 1874. 8⁰. (Übersetzung von Hammerich.)

Migne, J. P.: Indices Patrologiae Latinae. Paris. 1862—64. 4 Bde. 4⁰.

— —: Patrolog. Graeca. Bd. 122. (Testamentum Salomonis.)

— —: Dictionnaire des Apocryphes. Paris. 2 Bde. 1856—58. 4⁰.

Mogk, Eugen: Norwegisch-isländische Literatur, in: Paul's Grundriß der germanischen Philologie [2]. Straßburg. 1902. 8⁰.

— —: Germanische Mythologie, in: Paul's Grundriß [2]. II. Bd. Straßburg. 1898. 8⁰.

Mone, Fr. J.: Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit. 5. Jahrg. Karlsruhe. 1836. 8⁰.

Morley, H.: English Writers [3]. London. 1898. I. und II. Bd. 8⁰.

Morris, R.: The Blickling Homilies, in: E. E. T. S. (58. 63. 73. Bd.) London. 1874. 1876. 1880. 8⁰.

Müllenhoff und Scherer: Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.—XII. Jahrhundert. Dritte Ausgabe von E. Steinmeyer. 1. Bd. Berlin. 1892. 8⁰.

Müller, Hugo: Über die angelsächsischen Versus Gnomici. Dissertation. Jena. 1893. 8⁰.

Murray and Bradley: A New English Dictionary on Historical Principles. Oxford. 1888. fol. Bd. A—R.
Napier, Arthur: Wulfstan. Berlin. 1883. 8⁰.
Outzen, N.: Glossarium der friesischen Sprache. Herausgeg. von L. Engelstoft und C. Molbech. Kopenhagen. 1837. 8⁰.
Panzer, Friedr.: Erzbischof Albero von Trier etc., in: Germanistische Abhandlungen, Hermann Paul zum 17. März 1902 dargebracht. Straßburg. 1902.
— —: Hilde-Gudrun. Halle. 1901. 8⁰.
Panzer, Georg Wolfgang: Annalen der älteren deutschen Litteratur. Nürnberg. 1788. 3 Bde. 4⁰.
Paris, G.: La femme de Salomon. in: Romania IX. 1880. 8⁰, vgl. Litterar. Centralblatt 1880. Nr. 40.
— —: Li Bastars de Buillon, in: Romania VII. 1878. 8⁰.
Petsch, Robert: Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels, erschienen in: Palaestra IV., herausgeg. von Al. Brandl und Erich Schmidt. Berlin. 1899. 8⁰.
Piper: Salman und Morolf, in: Kürschner's deutsche National-Litteratur. Berlin u. Stuttgart. [1887]. Bd. II. 8⁰.
Poestion, Jos. Cal.: Das Tyrfingschwert. Hagen i. W. und Leipzig. 1883. 8⁰.
Pogatscher. Alois: Zur Lautlehre der griechischen, lateinischen und romanischen Lehnwörter im Altenglischen. Straßburg. 1888. 8⁰.
Procop: Gothenkrieg, übers. von Coste. Leipzig. 1885. 8⁰.
Proverbes au vilain, in: Histoire littéraire de la France. XXIII. Paris. 1856. 4⁰.
Reusch, Heinr.: Der Index der verbotenen Bücher. Bonn. 2 Bde. 1883—1885. 8⁰.
Richthofen, Karl Freiherr von: Altfriesisches Wörterbuch. Göttingen. 1840. 4⁰.
Rieger, Max: Alt- und Angelsächsisches Lesebuch. Gießen. 1861. 8⁰.
Rituale Ecclesiae Dunelmensis, Published for the Surtees Society. London. 1840. 8⁰.
Rösch, Gustav: Die Königin von Saba als Königin Bilqîs, in: Jahrbücher für protestant. Theologie. Bd. VI. Leipzig. 1880. 8⁰.

Roquefort, J. B.: Glossaire de la langue romane. Paris. 2 Bde. u. Suppl. 1808. 8⁰.

Schade, Oskar: Veterum Monumentorum Theotiscorum Decas. Vimariae. 1860. 8⁰.

Schaubach, E.: Gregor Haidens Salomon und Morolf. Diss. Leipzig. 1881. 8⁰.

Schaumberg, W.: Untersuchungen über das deutsche Spruchgedicht Salomon und Morolf, in: PBB. II. Halle. 1876. 8⁰.

Schéler, Aug.: Li Bastars de Buillon, poème du XIVe siècle. Bruxelles. 1877. 8⁰.

Schipper, J.: Salomo und Saturn, in: Pfeiffer's Germania. Bd. XXII (N. R. Bd. X). 1877. 8⁰.

Schmid, Reinhold: Die Gesetze der Angelsachsen. Leipzig. 1858. 8⁰.

Schönbach, Anton: Altdeutsche Predigten. Graz. 1886. 4⁰.

Schorbach, Karl: Studien über das deutsche Volksbuch Lucidarius, in: Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte etc., herausgeg. von Brandl, Martin und Schmidt. 74. Heft. Straßburg. 1894. 8⁰.

Schücking, Levin Ludw.: Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie etc. Göttinger Diss. Halle. 1901. 8⁰.

Searle, William George: Onomasticon Anglo-Saxonicum. Cambridge. 1897. 8⁰.

Sidrach: Le livre du Saige. Paris. 1533. 8⁰.

Sievers, Eduard: Altgermanische Metrik. Halle. 1893. 8⁰.

— —: Angelsächsische Grammatik³. Halle. 1898. 8⁰.

— —: Zur Rhythmik des germanischen Allitterationsverses, in: PBB. X (1885) und XII (1887).

— —: Salomo und Saturn, in: PBB. X, 519. XII, 480.

— —: Zum ags. Vokalismus. Dekanatsprogramm. Lpz. 4⁰.

Singer, S.: Salomosagen in Deutschland, in: Z. f. d. A. XXXV (N. F. XXIII). Berlin. 1891. 8⁰.

Skeat, Walter: An Etymological Dictionary of the English Language. Oxford. 1882. 4⁰.

— —: A Concise Etymological Dictionary of the English Language. Oxford. 1901. 8⁰.

Skeat, Walter: Principles of English Etymology. Oxford. 2 Bde. 1891—1892. 8⁰.

— —: Cain's Jawbone, in: The Academy. Vol. XLVIII (1895), S. 343. 4⁰.

— —: Aelfric's Lives of Saints, in E. E. T. S. (76. 82. 94. 114.) London. 1881. 1885. 1890. 1900. 8⁰.

Smith, Benj. E.: The Cyclopædia of Names. London. [1894]. 4⁰.

Smith, William and Wace, Henry: A Dictionary of Christian Biography. London. 4 Bde. 1877. 8⁰.

Smyth, Albert H.: Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre, in: Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. XXXVII. Nr. 158. S. 206. Philadelphia. 1898. 8⁰.

S[tokes], W.: Three Irish Glossaries. London. 1862. 8⁰.

Streitberg, W.: Urgermanische Grammatik. Heidelberg. 1896. 8⁰.

Strobl, J.: Zur Spruchdichtung bei den Angelsachsen, in: Z. f. d. A. N. F. 19. Bd. Berlin. 1887. 8⁰.

Stürenburg, Cirk Heinrich: Ostfriesisches Wörterbuch. Aurich. 1857. 8⁰.

Sweet, Henry: Collation of the Poetical Salomon and Saturn with the Ms., in: Anglia I. 1877. 8⁰.

— —: The Student's Dictionary of Anglo-Saxon. Oxford. 1897. 8⁰.

— —: Sketch of the History of Anglo-Saxon Poetry, in: Thomas Warton's History of English Poetry, ed. by W. Carew Hazlitt. London. I. Bd. 1871. 8⁰.

Thiel, Andreas: S. Gelasii Papae Epistolae et Decreta, in: Epistolae Romanorum Pontificum Genuinae. Brunsbergae. 1867. 8⁰.

Thorpe, Benjamin: The Homilies of the Anglo-Saxon Church. London. 1844—46. 2 Bde. 8⁰.

Varnhagen, Hermann: Longfellow's Tales of a Wayside Inn und ihre litterar. Quellen. Berlin. 1884. 8⁰.

Vogt, Friedr.: Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf. I. Bd. Salman und Morolf. Halle a. S. 1880. 8⁰.

— —: in Paul's Grundriß II ². 229.

Vogt, Friedr.: Zur Salman-Morolfsage, in: PBB. VIII. 1882.

— —: Über Sibyllen-Weissagung, in: PBB. IV. 1877.

Wackernagel, Philipp: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts. 2. Bd. Leipzig. 1867. 8°.

Wackernagel, Wilhelm: Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. bes. von Ernst Martin. 1. Bd. Basel. 1879. 8°.

Wanleii, Humphredi: Catalogus, siehe Hickesii Thesaurus. Oxoniae. 1705.

Weil, G.: Biblische Legenden der Muselmänner. Frankfurt a. M. 1845. 8°.

Weishaupt, Adam: Saturn, Mercur und Hercules, drei morgenländische Allegorien. Regensburg. 1789. 8°.

Wesselofsky, A.: Neue Beiträge zur Geschichte der Salomosage, in: Archiv für slavische Philologie. VI (1882), S. 393 ff. und 548 ff.

— —: Slavische Überlieferungen über Salomon und Centaurus und die westeurop. Legenden über Morolf und Merlin. St. Petersburg. 1872. 8° (russisch geschrieben).

— —: El Dyalogo di Salomon e Marcolpho, a cura di Ernesto Lamma, in: Giornale storico della letteratura italiana VIII. Roma. 1886. 8°.

Wetzer und Welte: Kirchenlexikon. (Artikel Salomo und Ordalien.) Freiburg. 1882. 8°.

Wiedenbauer, Augustin: Über Salomon und Markolf, in: Böckh und Gräter's Bragur IV. Leipzig. 1796. 8°.

Wilmanns: Recension von Vogt's Ausgabe, in: A. f. d. A. VII, 274 ff. Berlin. 1881. 8°.

Wimmer, Lud. A.: Die Runenschrift, übersetzt von Dr. F. Holthausen. Berlin. 1887. 8°.

Wülfing, Ernst: Die Syntax in den Werken Alfreds des Großen. Bonn. 2 Bde. 1894. 8°.

Wülker, R.: Geschichte der englischen Litteratur. Leipzig und Wien. 1900. 8°.

— —: Grundriß zur Geschichte der angelsächs. Litt. Leipzig. 1885. 8°.

Wynkyn de Worde: Legenda aurea. 1527. fol. (Trin. Coll. Cambridge).

Zupitza, Julius: Lateinisch-Englische Sprüche, in: Anglia I, (1878) 285.

— —: Zu Salomon und Saturn, in: Anglia III (1880), 527—531.

— —: Ein Zauberspruch, in: Z. f. d. A. N. F. 19. Bd. Berlin. 1887. 8°.



I. Einleitung.

Die allgemeine Geschichte der Sagen von Salomo.[1])

Nach jahrhundertelangen, wechselvollen Kriegen gelang es endlich dem jüdischen Volke, unter Davids Anführung über die feindlichen Nachbarstämme, besonders die Philister Herr zu werden (2. Könige, Kap. 8 und 1. Paralipomenon Kap. 20)[2]), und durch weitere glückliche Siege erlangte Israel

[1]) Über die allgemeine Sagengeschichte handelten: F. H. v. d. Hagen, in der Einleitung der Ausgabe des Salomon und Morolf, in v. d. Hagen's und Büsching's Deutschen Gedichten des Mittelalters I. Berlin 1808: J. Grimm in der Besprechung dieser Ausgabe in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, 2. Jahrgang. 5. Abteilung. II. Bd. 14. Heft (1809), ebenso in seinen kleineren Schriften IV. Siehe ferner Schelling: Allgemeine Zeitschrift etc. 1813; Kemble in seiner Ausgabe des Salomo und Saturn 1848; C. Hofmann: Über Jourdain de Blaivies. Apollonius von Tyrus. Salomo und Markulf, in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie der Wissenschaften 1870, philol.-histor. Klasse; W. Schaumberg, Untersuchungen über das deutsche Spruchgedicht Salomo und Morolf, in PBB. II. Halle 1876. Grundlegend ist das Werk von Fr. Vogt: Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf I. Bd. Salman und Morolf. Halle 1880. — Siehe ferner Herford: Studies in the Literary Relations of Engl. and Germany. Cambridge 1886. Eine kurze Zusammenfassung findet sich bei Grässe: Lehrbuch etc. II. 3. S. 466—71 und bei Migne: Dict. des Apocryphes II. 872; beide jedoch veraltet; vortrefflich, aber nur kurz bei Piper (1887) in Kürschner's Deutscher Nationalliteratur II. S. 196—206; ebenso bei Fr. J. Child (1884): The English and Scottish Popular Ballads, Bd. V, S. 1 und 279 ff.; ganz kurz bei H. Smyth (1898): Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre, in: Proceedings of the American Philos. Society XXXVII, S. 288 ff.; vgl. endlich auch H. Varnhagen: Longfellow's Tales of a Wayside Inn und ihre Quellen. Berlin 1884. S. 26 ff.

[2]) Ich zitiere nach Augustin Arndt: Die heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes. Regensburg 1899.

seine größte Ausdehnung, vom Euphrat bis nach Ägypten (2. Paral. Kap. 9). Die einsichtsvolle Regierung des weisen David stärkte das Land auch im Innern, und so war Ruhe in ganz Israel, als der kaum zwanzigjährige Salomo noch bei Lebzeiten seines Vaters auf den Thron kam (1. Paralip. Kap. 18 und 22). Unter seiner prunkvollen Herrschaft endlich trat das jüdische Volk in das Verkehrsleben ganz Vorderasiens ein. Dies erweckte den reflektierenden semitischen Geist und brachte eine eigentümliche Weisheit, eine reiche Fülle von Sprüchen der Lebensklugheit hervor.[1]) Wie man David als den Vertreter der lyrischen Gattung bei den Israeliten ansehen kann, so erscheint nun Salomo als derjenige der gnomischen Weisheit, die bei den semitischen Völkern die Philosophie der Inder und Iranier vertritt. Der Ruf dieses weisen Königs, der tausendundfünf Lieder gesungen und dreitausend Sprüche verfaßt hatte (3. Kön. Kap. 4, 32), verbreitete sich über ganz Westasien. So zog nach der Bibel die Königin von Saba an seinen Hof, um diese Weisheit zu hören und ihn mit Rätselfragen[2]) auf die Probe zu stellen (2. Paralip. Kap. 9 und 3. Kön. 10, 1). Über diese Begegnung Salomo's erhalten wir aus der jüdischen Sage nur späten und fragmentarischen Aufschluß. In der arabischen Sage trägt die Königin den Namen Bilqîs. Schon Muhammed[3]) berichtet darüber in gekürzter Form, wodurch bewiesen ist, daß er die Kenntnis der Sage bei seinen Zuhörern voraussetzte (27. Sure des Korans 21—45). Eigentümlich ist — wie Hertz bemerkt —, daß der Königin in einzelnen Fassungen der Legende selbst die tierischen Beine geblieben sind, um

---

[1]) Siehe den Artikel über Salomo in Albert Hauck's Realencyklopädie für protest. Theologie. Leipzig 1883, S. 315.

[2]) Hertz: Die Rätsel der Königin von Saba, in Z. f. d. A. XXVII. 1 ff.; ferner R. Köhler, Germania XXIX, 53 ff.; Kampers: Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi. Köln 1897. S. 28—34, 92—100; Rösch: Die Königin von Saba als Königin Bilquîs, in den Jahrbüchern für protest. Theologie 1880. VI. 524 ff.; Vogt: Über Sibyllen-Weissagung, in PBB. IV. 48—100; vgl. ferner Gaster: Literatura populară română etc. S. 324 ff.

[3]) Siehe Eisenmenger 1711. II. Bd. 443.

die es sich bei jener Täuschung in der jüdisch-arabischen Sage handelt.[1]) Diesen Zug hat schon eine der frühesten Gestaltungen der Legende, welche in der Windsberger Handschrift des Honorius Augustodunensis: De imagine mundi, um 1150, interpoliert ist, und in einer lateinischen Predigtsammlung vom Ende des 12. Jahrhunderts wiederkehrt.[2]) Diese Legende liefert auch einen sehr interessanten Beitrag zur Markolfsage, indem sie dem Salomo einen zwerghaften Halbbruder zuschreibt, den die Königin von Saba auf ihre Bitte zum Geschenk erhält.

Der Zug jener Königin steht jedoch nicht vereinzelt da, denn in geistreichem Rätselspiel scheinen sich auch Hiram, König von Tyrus, sowie der Tyrier Abdemon mit Salomo gemessen zu haben.[3]) Darüber berichtet uns Flavius Josephus[4]) im 1. Jahrhundert nach Christus, zuerst in seinen Antiqq. judaic. VIII. 5, 3, und dann wieder Contra Apionem I. 17, 18, wo er Auszüge aus Menander, welcher die tyrischen Urkunden aus dem Phönizischen in das Griechische übersetzte, sowie aus dem Historiker Dios gibt. Menander sagt: Nach dem Tode des Abibal folgte ihm in der Regierung sein Sohn Hiram . . . . Zu seiner Zeit lebte der jüngere Sohn des Abdemon, welcher immer die Fragen löste, welche Salomo, der König von Jerusalem aufgab. Und Dios erzählt: Salomo habe dem Hiram Rätsel geschickt und von ihm auf Verlangen welche bekommen; wer sie nicht lösen konnte, sollte dem Erratenden Geld zahlen. Da nun Hiram darauf eingegangen war und die Rätsel nicht lösen konnte, so habe er dann viel Geld zahlen müssen. Dann aber habe er durch den Abdemon, einen tyrischen Mann, die Aufgaben lösen lassen, welcher nun seinerseits dem Salomo andere Rätsel aufgegeben habe, die dieser nicht erraten

---

[1]) Siehe arabische Sage, unten Seite 9, und Hertz, a. a. O., S. 23.

[2]) Abgedruckt bei W. Meyer, Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus, S. 109 ff.

[3]) Vgl. auch Smyth, a. a. O. 290; Child, a. a. O., Bd. I, 404.

[4]) Ed. Haverkamp I. 434. 435 und II. 447—449. Siehe auch J. Grimm, in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, II. Bd., S. 250—251 und C. Hofmann, a. a. O., S. 420.

konnte und darum dem Hiram viel Geld dazu herausbezahlen mußte.

Salomo's Weisheit tritt auch in jenem allbekannten Urteilsspruche zutage, den er bei dem Streite der zwei Buhldirnen um das Knäblein fällte, welches die eine im Schlafe erdrückt und der anderen in das Bett gelegt hatte, während sie das lebendige ihr wegnahm (3. Kön. Kap. 3, 16). Wie nun hier überall seine Weisheit gepriesen wird, so wird umgekehrt auch getadelt, daß er sich von Gott abwandte; dies hebt besonders die Hagada hervor. Der Abfall von Gott hat seinen Grund in der übergroßen Liebe Salomo's zu heidnischen Weibern. Nach 3. Kön. 11 liebte er besonders die ägyptische Königstochter Pharao's,[1]) die er nach Kap. 3, 1 zu seiner Gattin erkoren hatte, und der er auch nach Kap. 9, 24 ein Haus errichten ließ. Er erregte aber den Unwillen Gottes dadurch, daß er den Göttern seiner heidnischen Weiber Opfer darbrachte und sogar Altäre erbauen ließ (vgl. Testament des Salomo). Daher drohte ihm der Herr, sein Königreich zu nehmen (Kap. 11. 9 und 12). Daß dies wirklich einmal eingetreten sei, schloß man aus der Stelle des Prediger's 1, 12: Ich, der Prediger, *war* König über Israel zu Jerusalem.

Nach 3. Kön. 1, 5 ist auch bekannt, daß Salomo's Bruder[2]) Adonia, der ältere Sohn David's mit der Haggith, noch zu Lebzeiten seines Vaters die Krone an sich gerissen hatte. Als nun Salomo, dem die Thronfolge versprochen war, zum Könige ausgerufen worden war, verzieh er ihm; als Adonia aber die schöne Sunamitin Abisag, die junge Kebse des alten David, durch Salomo's Mutter Bethsabe von ihm zur Gattin erbat, benutzte Salomo diesen Vorwand und tötete ihn; denn er befürchtete, es könnte ihm durch die Erfüllung dieser Bitte der Anspruch auf mehr eingeräumt werden, zumal Adonia den Feldherrn und Hohepriester auf seiner Seite hatte.

---

[1]) Siehe auch Vogt, S. IL.; vgl. G. Paris: La femme de Salomon, in Romania IX. 1880. S. 463 und Literar. Centralblatt 1880, Nr. 40.

[2]) Vogt. S. LI vermutet hierin den Ausgangspunkt zu der Tatsache, daß in den slavischen Sagen der Freund Salomo's als Bruder dargestellt wird. Dagegen: Wilmanns in A. f. d. A. VII. 276.

Das sind die *biblischen* Berichte über den Augustus und Aristoteles der jüdischen Nation. Vergleichen wir damit die Erzählungen über Salomo im *Talmud*, so sehen wir, daß hier weniger seine Macht und Herrlichkeit, als vielmehr sein Übermut und Abfall von Jehova, sowie seine darauffolgende Demütigung und Strafe hervorgekehrt werden. [1])

Damit kommen wir zu den anderen *semitischen* Bearbeitungen der Sage, in denen sogar die Geisterwelt Salomo untertan ist (s. Eisenmenger I. 355; Schaumberg S. 50; Vogt S. IL.). Bei den *Juden* finden wir die Sage in kabbalistischen und talmudischen Schriften, besonders in der Hagada [2]) ausgeprägt. Nach dem talmudischen Traktat Gittin, fol. 68 col. 1. 2, läßt Salomo einen Teufel und eine Teufelin vor sich kommen, um zu erfahren, wo der Wurm Schámir sei, durch dessen Kraft man die härtesten Steine spalten könne, die er für den Tempelbau benötigte (siehe auch Vogt im Anhange). Diese verweisen ihn auf den König der Teufel Aschmedai, der sich auf einem Berge aufhalte und aus einer Wassergrube, die er immer mit einem Stein zudecke und mit seinem Petschaftsring versiegle, seinen Durst lösche. [3]) Salomo schickt nun den Teufel Benajah dahin, damit dieser das Wasser auslaufen lasse, dann mit Wein fülle, um so den trunkenen Aschmedai in seine Gewalt zu bekommen. Dies gelingt ihm auch, und so kommt der König der Teufel vor Salomo. Als dieser von ihm den Wurm Schámir verlangt, bedeutet er ihm, daß der Fürst des Meeres ihn besitze, der ihn dem Auerhahne gebe, auf daß er ihn wohl verwahre. Er bekommt aber schließlich den Schámir, woran sich dann die Geschichte dieses Wurms reiht. [4])

---

[1]) Grünbaum: in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft XXXI, 198ff., wieder abgedruckt bei Grünbaum: Gesammelte Aufsätze zur Sprach- und Sagenkunde, herausgegeben von F. Perles, Berlin. 1901, S. 22ff.

[2]) Eisenmenger: Entdecktes Judentum. Königsberg. 1711. I, 350ff. II, 440ff.; Grünbaum: Beiträge zur vergleichenden Mythologie aus der Hagada, a. a. O. 198ff.; ferner Vogt, S. XLVI; Wilmanns, in Z. f. d. A. VII. 276; Wesselofsky: Neue Beiträge zur Geschichte der Salomonssage, im Archiv für slavische Philologie VI. 393 und 555ff.

[3]) Vgl. damit das Loblied auf Salomo, unten, S. 20.

[4]) Über den Schámir vgl. noch: Benj. E. Smith: The Cyclopædia

Die Teufel helfen dem Salomo beim Tempelbau, solange er Gott dient; nachdem er aber gesündigt, wenden sie sich von ihm. Auch Aschmedai streift seine Ketten ab, daran er gefesselt war und schleudert den König Salomo 400 Meilen weit hinweg. Den zauberkräftigen Ring des Königs wirft er in das Meer. Salomo muß nun drei Jahre betteln gehen. Er kommt in das Land der Ammoniter, wird in die königliche Küche geführt, wo er einige Speisen vor dem Könige kocht und alsbald zum Küchenmeister angenommen wird. Des Königs Tochter, Naama, verliebt sich in ihn und will ihn zum Ehegemahl haben. Daraufhin aber verstößt der König seine Tochter mit Salomo in eine Wildnis. Salomo, der nach Nahrung ausgeht, kommt an einen Ort, wo er einen Fisch kauft. in welchem sich sein Ring findet. Erfreut geht er nach Jerusalem und treibt den Aschmedai von seinem Thron. Er läßt dann den König der Ammoniter kommen und zeigt ihm an, daß er sein Schwiegersohn sei. Auch wird in dem talmudischen Traktat gesagt, daß Salomo alle Tage von zwei Teufeln, Asa und Asael, zu denen ihn immer ein Adler trug, Weisheit und Künste gelernt hätte (Eisenmenger II. 440 und Sale: Koran S. 96).

In einer anderen talmudischen Variante[1]) will Salomo die Kraft des gefangenen Dämons versuchen und dieser antwortet ihm: Gib mir deinen Ring und ich will dir meine Macht zeigen. Als Salomo seinen Wunsch erfüllt, wächst Asmodeus (Aschmedai) riesig empor; ein Flügel (Fuß) stützt sich auf den Himmel, der andere auf die Erde. Er verschluckt Salomo und speit ihn 400 Parasangen weit von sich; dort bleibt Salomo drei Jahre als Bettler. Inzwischen hat sich Asmodeus in Salomo's Gestalt auf dessen Thron gesetzt und herrscht, bis er Verdacht bei den Mitgliedern des Synhedriums erregt. Diese suchen den König auf, bringen ihm den dem Dämon entwendeten Ring, worauf aber Asmodeus davonfliegt.

---

of Names. London. [1894]. S. 904; ferner Baring-Gould: Curious Myths of the Middle Ages. S. 386—416; Gaster: Literatura populară română. S. 78—80.

[1]) Siehe Wesselofsky, Archiv VI, S. 556.

Wie Wesselofsky zuerst gezeigt hat[1]), zerfällt die Talmuderzählung in zwei Episoden: 1. Fang des Asmodeus; seine Gespräche mit Benajah und Salomo; 2. Vertreibung Salomo's durch den Dämon. Er erblickt in letzterer Episode den Ursprung für die Erzählungen von der Entführung der Gemahlin Salomo's (siehe später), hingegen in der ersten, dem Bestandteile der Gespräche, das Prototyp zu den Dialogen zwischen Salomo und Saturn, Salomo und Morolf.

Irgend eine Variante der ersten talmudischen Erzählung lag auch der muhammedanischen Legende von Salomo und Sachr, der an Stelle Aschmedais tritt, zugrunde.[2]) Hier bei den *Arabern*[3]) spielt Salomo jedoch nicht die kleinliche Rolle wie bei den Juden, sondern er erscheint als ein großer Zauberer, dem auf Gottes Geheiß acht Engel die Herrschaft über die Winde übertragen. Der höchste gibt ihm einen Edelstein, indem er sagt: Wenn du uns einen Befehl zu erteilen hast, so hebe nur diesen Stein gegen den Himmel, und wir erscheinen als deine Diener. Weitere vier Engel übergeben ihm mit einem anderen Edelstein die Herrschaft über alles, was auf der Erde und in der Luft lebt. Durch einen dritten Edelstein bekommt er die Herrschaft über Land und Wasser, so daß auf seinen Befehl die höchsten Berge verschwinden. Ein anderer Engel überbringt ihm einen vierten Edelstein, wodurch Salomo die Macht über das Geisterreich erlangt. Diese vier Steine läßt Salomo nun zusammensetzen, um jeden Augenblick Gebrauch von seiner Herrschaft über das Tier- und Geisterreich, über Erde und Wind machen zu können. Seine erste Sorge ist, die Satane und Djinn zu unterwerfen. Er läßt sie alle vor sich kommen mit Ausnahme des mächtigen Sachr und des Iblis, des Meisters aller

---

[1]) Archiv VI, 395.

[2]) Wesselofsky im Archiv VI, 556.

[3]) Siehe Weil: Biblische Legenden der Muselmänner. Frankfurt. 1845, 225 ff.; Jos. von Hammer: Rosenöl I. Stuttgart u. Tübingen. 1813. S. 147 ff.; René Basset: Salomon (Solaiman) dans les légendes musulmanes, in Revue des Traditions Populaires. Paris. 1888—1890, T. III, S. 353—359, 503, 537—538; IV, 52—53, 231—234, 389—391, 486—493, 592—594; V, 298, 431.

bösen Geister. Jedem drückt er seinen Siegelring auf den Hals, um sie als seine Sklaven zu zeichnen.

Diese bauen nun den Tempel. Es folgt dann dieselbe Geschichte mit Sachr, der berauscht wird und dadurch in die Macht Salomo's gerät, wie wir es schon bei Aschmedai gesehen haben. Salomo will dann eine Pilgerfahrt nach Mekka unternehmen. Zu diesem Zwecke läßt er einen großen Teppich anfertigen, auf dem sich alle Pilger niederlassen. Den Vögeln gebietet er, über dem Teppiche in geschlossenen Reihen zu fliegen, um die darauf Befindlichen zu beschatten. Den Winden befiehlt er, den Teppich mit allem, was darauf ist, in die Höhe zu heben und nach Jathrib (Medina) zu tragen. Als sie dort angekommen sind, geht er allein an die Stätte, wo später Mohammed die erste Moschee errichtete und verrichtet sein Mittagsgebet. Nach seiner Rückkehr müssen die Winde den Teppich wieder nach Mekka tragen. Nach drei Tagen will er nach Jerusalem zurückkehren. Als aber die Vögel ihre Flügel ausbreiten, bemerkt Salomo ein Sonnenstreifchen auf dem Teppich, woraus er schließt, daß irgend ein Vogel seinen Platz verlassen habe. Ein Adler macht ausfindig, daß der Wiedehopf fehle. Dieser muß ihn denn auch herbeischaffen, und der Wiedehopf entschuldigt sein Ausbleiben damit, daß er bei der Königin Bilqîs von Saba gewesen sei, deren Geschichte er erzählt. Salomo hat von dieser noch nie etwas vernommen; daher schreibt er an sie einen Brief, drückt seinen Siegelring darauf und übergibt ihn dem Wiedehopf zur Beförderung. Bilqîs erhält diesen am nächsten Tage und schickt auf den Rat ihrer Großen Geschenke an Salomo. Dann kleidet sie 500 Jünglinge als Jungfrauen und ebensoviele Jungfrauen als Jünglinge und befiehlt ersteren, sich wie Mädchen, letzteren, sich wie Jünglinge zu benehmen. Auch durch andere Kunststücke sucht sie das Prophetentum Salomo's auf die Probe zu stellen. Der Wiedehopf hört dies alles an und berichtet dem Salomo dann ausführlich. Natürlich errät dieser bei der Ankunft der Gesandten der Königin alles, die ihn nun mit der vollsten Überzeugung seines Prophetentums verlassen. Bilqîs kommt dann selbst zu ihm; doch ehe er mit ihr das Lager teilen

will, möchte er über ihren Körper im Reinen sein und sehen, ob sie wirklich Eselsfüße habe, wie ihm mehrere Satane glauben machen wollen. Daher läßt er sie durch einen Saal führen, dessen Boden von Kristall ist und unter welchem Wasser mit allerlei Fischen fließt.[1]) Bilqîs glaubt, sie müsse durch das Wasser waten und hebt ihr Kleid bis zu den Knieen auf; zu seiner großen Freude erblickt Salomo einen regelmäßig gebildeten Frauenfuß. Nun heiratet er sie, setzt sie wieder als Königin von Saba ein und bringt jeden Monat drei Tage bei ihr zu.

Bilqîs erhält aber bald eine gefährliche Nebenbuhlerin an Djarada, der Tochter des Königs Nubara, welcher eine der schönsten Inseln im indischen Meere beherrscht. Dieser König ist ein furchtbarer Tyrann; Salomo zieht daher mit so viel Truppen, als sein größter Teppich fassen kann, gegen ihn, erobert die Insel und erschlägt den König mit eigner Hand. Als er sich aus dem Palaste des Königs entfernen will, tritt ihm eine an Schönheit selbst die Königin von Saba übertreffende Jungfrau entgegen. Salomo läßt sie auf seinen Teppich bringen und will sie zwingen, seinen Glauben anzunehmen und sein Bett zu teilen. Djarada sieht aber in ihm nur den Mörder ihres Vaters und erwiedert seine Liebkosungen nur mit Seufzen. Als sie auch nach einem ganzen Jahre noch immer ihr Herz seiner Liebe verschließt, frägt er sie, womit er ihren Schmerz lindern könne. Sie bittet ihn darauf, durch einige Djinn die Statue ihres Vaters aus ihrer Heimat holen zu lassen, um durch dessen Anblick Trost zu erhalten. Salomo ist schwach genug, ihrem Wunsche zu willfahren, und so zollt Djarada dem Standbilde göttliche Verehrung. Vierzig Tage dauert dieser Götzendienst, bis Assaf davon Kenntnis erhält und in einer Predigt Salomo deshalb tadelt. Darauf eilt Salomo in das Gemach Djaradas, und da er sie betend vor dem Bilde ihres Vaters liegen sieht, zerbricht er dasselbe. Dann tut er 40 Tage lang Buße.

Als er eines Abends nach Hause zurückkehrt, und einer

---

[1]) Vergleiche auch Köhler, Germ. XXIX, 53.

seiner Gattinnen seinen Siegelring aufzubewahren gibt, nimmt der Djinn Sachr seine Gestalt an und läßt sich den Ring von ihr geben. Als Salomo bald darauf ihn wieder zurückfordert, wird er verlacht und als ein Lügner aus dem Palaste getrieben. 39 Tage irrt er so auf dem Lande umher. Am 40. Tage tritt er in den Dienst eines Fischers und hier wiederholt sich dieselbe Geschichte, wie sie uns schon in dem talmudischen Traktat erzählt ist, nur daß der König und seine Tochter nicht erwähnt werden. Salomo kommt wieder nach Jerusalem. wo er noch 10 Jahre regiert. Djarada will er nicht mehr wiedersehen, dagegen besucht er die Königin Bilqîs regelmäßig. Nach deren Tode erscheint auch ihm der Todesengel; beide gehen in einen kristallenen Saal, wo Salomo betet. Dann stützt er sich auf einen Stock und bittet den Todesengel, ihm in dieser Stellung seine Seele zu nehmen. Dieser willfährt auch seinem Wunsche, und erst als der Stock, vom Wurm zernagt, mit ihm zusammenstürzt, merken die Djinn seinen Tod. Engel tragen ihn dann, samt seinem Siegelringe, in eine verborgene Höhle.

Daneben finden sich noch andere Sagen von Salomo's Weisheit und ihrer Bestätigung im Gespräche mit Dämonen; so zum Beispiel die Unterhaltung Salomo's mit dem Dschinnen-König Schachruch,[1]) der ihm von den Sphären des Feuers, des Wassers und der Luft erzählt, von den 7 Erden und den 7 Meeren, die er durchreist hat und endlich von dem das ganze Universum umfassenden alten Weltdrachen, der die großen Revolutionen der Natur bewirkt. Er hat sieben hohle Zähne, und diese Zahnhöhlen sind die sieben Höllen. 7mal 100 000 Flügel aus biegsamen Edelsteinen streckt er in das Unendliche;[2]) auf der Feder eines jeden Flügels steht ein Engel mit feuriger Lanze, die alle zusammen Gott loben und preisen. Alle 7mal 100 000 Jahre sagt der Drache: Gott ist groß, und Lob sei Gott; dies sind die Jubeljahre der Welt. Wenn er ausatmet, speit er die 7 Höllen aus, und bringt jene großen physischen und politischen Revolutionen hervor, welche die Oberfläche des Erdballs um-

[1]) Hammer, Rosenöl I, 205 ff. Siehe Vogt, S. LIII.

[2]) Siehe auch den babyl. Traktat Gittin. Näheres bei Vogt. S. 213 ff.

kehren. Wenn er einatmet, wird Ruhe und Ordnung wieder hergestellt. Die Sterne sind die Schuppen seiner Haut, und sein Schweif ist das Chaos. Alles, was da ist, umschlingt er in sich selbst verschlungen, ein Bild der Unendlichkeit, oder die Unendlichkeit selbst. Die Ägypter haben sich die Natur als ein Weib gedacht, das in der Stellung vierfüßiger Tiere die Welt umfaßt. Daher heißt der alte Drache bald ein Weib und bald die Welt.

Endlich ist im Arabischen noch die Unterhaltung Salomo's mit Simurg [1]) über das Schicksal und die Vorherbestimmung zu erwähnen.

Es frägt sich nun, ob nicht auch eine *syrische* Salomo-Markolfsage existiert hat. Eine solche ist bis jetzt noch nicht gefunden und auch nicht anzunehmen, zumal das zu einer solchen Hypothese angeführte Zeugnis des Erzbischofs Wilhelm von Tyrus bereits von Schaumberg (S. 44) zurückgewiesen wurde. Wilhelm führt in seiner Historia rerum in partibus transmarinis gestarum lib. XIII. c. 1. [2]) den bereits zitierten Ausspruch des Josephus an und bemerkt in bezug auf Abdimus: Et hic fortasse est, quem fabulose popularium narrationes Marcholfum vocant, de quo dicitur, quod Salomonis solvebat ænigmata, et ei respondebat, aequipollenter iterum solvenda proponens. [3]) Dieser Ausspruch beweist jedoch nur die Verbreitung der Markolfsage zu Wilhelm's Zeit (um 1170), wird aber durch frühere Zeugnisse hinfällig gemacht.

---

[1]) Rosenöl I, 244 ff.

[2]) Ed. Bongars: Gesta Dei per Francos II, 834.

[3]) Melch. Goldast (unter dem angenommenen Namen Georg Erhard) in seinen Symbolae ad Petron. Francof. 1621. 8°. p. 726 (zuerst Helenopolis. 1610 8°) führt diese Stelle an. Entdeckt wurde dies von Eschenburg, Denkmäler 175. Wieder abgedruckt bei v. d. Hagen, in seiner Ausgabe, S. III, Anm. Er sieht hierin den orientalischen Ursprung der Sage. Siehe auch Görres: Die teutschen Volksbücher 1807, S. 192; Grässe, a. a. O. II, 3, S. 466; Grimm, a. a. O., S. 249 (Kl. Schr. IV, 47 ff.); Kemble, S. 11; O. Keller: Untersuchungen über die Geschichte der griechischen Fabel, S. 370; vgl. C. Hofmann, a. a. O., S. 421. Dagegen wandte sich Schaumberg: PBB. 43 ff. Von neuem wurde die Frage untersucht von Vogt, S. XLVI.

So liegt also in dem Zauberringe die Macht Salomo's über die Dämonen. Einen wichtigen Beitrag für die Entstehungsgeschichte der Sage von Salomo und seinem Kampfe mit den Dämonen lieferte K. Burdach[1]): „Die um das Jahr 385 schreibende französische Jerusalempilgerin, deren noch nicht lange bekanntes Reisememoire man sich gewöhnt hat als S. Silviae peregrinatio zu zitieren, erzählt, in der Kirche des hl. Grabes habe bei der liturgischen Ausstellung des Kreuzes Christi am Karfreitag, nachdem diese kostbarste Reliquie von allen Anwesenden geküßt worden war, ein Diakon auch noch den Ring des Salomo und das Horn, womit die alttestamentlichen Könige gesalbt wurden, zur Verehrung und zum Kuß dargereicht (Kap. 37, Itinera Hierosolymitana rec. P. Geyer, im Wiener Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum Vol. 29, S. 88). Zwei Jahrhunderte später bestimmte der Breviarius de Hierosolyma (ebda. S. 154) das noch genauer: der Siegelring Salomo's werde gezeigt, mit dem er sich die Dämonen unterworfen habe, und er bestehe aus Elektrum. Aber schon das älteste Palästina-Itinerar, im Jahre 333 von einem Südfranzosen verfaßt, kannte in Jerusalem eine Krypta am heilkräftigen See Bethesda (Betsaida), in der Salomo die Dämonen peinigte, und ein auf wunderbare Weise mit einem einzigen Stein gedecktes Gemach an der Stelle des einstigen Salomonischen Tempels, wo der alttestamentliche König „die Weisheit beschrieb", d. h. die Proverbien und den Koheleth (und das Buch der Weisheit?) verfaßte.

In diesen magischen Werkzeugen des Salomo, in diesen fabelhaften Lokalitäten seiner Zauberkraft, die von der wundersüchtigen Andacht und unermüdlich schöpferischen Phantasie der altchristlichen Jerusalempilger angestaunt, und mit märchenhaften, immer weiter ausgedichteten Geschichten jüdischer und arabischer Herkunft umsponnen wurden, liegt unzweifelhaft der Ausgangspunkt für die gesamte internationale Salomosage des Mittelalters. Noch im 12. Jahrhundert dauerte

---

[1]) In Herrig's Archiv CVIII, 131; ferner 7. Kap. von Burdach, Longinus und der Gral (noch nicht erschienen).

die alte Pilgertradition über Salomo fort; im Jahre 1137 wiederholte der Bibliothekar von Monte Cassino Petrus Diakonus die Erzählung von dem Horn und dem Ring Salomo's, die in der Grabeskirche zu Jerusalem gezeigt würden." Burdach fügt hieran die Frage: „Ist danach das geblasene Signalhorn König Salomos in der russischen Überlieferung nur eine mißverständliche Umgestaltung des ursprünglichen Salbhorns?"

Aus dem Orient wanderte die Sage nach dem *Abendlande.* Den ältesten Inhalt derselben in Europa versuchten Vogt, S. XLVII und Wesselofsky zu rekonstruieren, und ich verweise darauf.[1]) Die Sage erzielte im Abendlande einen riesigen Erfolg; sie wurde in alle Vulgärsprachen übersetzt und fast überall auch poetisch behandelt. Aus der orientalischen Sage entwickelte sich nach Vogt die griechisch-byzantinische. Hierher gehört das apokryphe *Testament des Salomo*[2]), in dem sich Salomo mit den Dämonen unterredet und ihnen ihre Verrichtungen anweist; aus ihm erfahren wir auch, daß sich Salomo zum Molochdienste verleiten ließ, um die Jebusitertochter Sulamith[3]) zu gewinnen. Ferner gehört hierher die *Hygromantia Salomonis ad filium Roboam*[4]) und die *τῶν Σολομωνιακῶν εἴδησις.*[5])

Von Byzanz wanderte die Sage über südslavisches Gebiet (serbisch-bulgarische[6]) Fassungen des XII—XIV. Jahrh. sind vorhanden gewesen) nach *Rußland.*[7])

---

[1]) Wesselofsky, Archiv VI, S. 405—410 und 554 ff.

[2]) Testamentum Salomonis, in Migne: Patrolog. Graeca. Bd. 122. Sp. 1315—58. In deutscher Übertragung von Aug. Bornemann, in Illgens Zeitschrift für die historische Theologie 1844, III, 9.

[3]) Siehe G. Paris: La femme de Salomon, in Romania IX, S. 436 —443, und Litterar. Centralblatt 1880. Nr. 40, Sp. 1333—35.

[4]) Fabricius: Codex pseudepigraphus veteris testamenti I. S. 1046.

[5]) Siehe auch eine griechische Fassung der Sage bei Michael Glykas, ed. Bonn, S. 342; ferner Fabricius, a. a. O. I, 1047.

[6]) Jagić: Die christlich-mythologische Schicht in der russischen Volksepik, im Archiv für slav. Philol. I, 110 ff. S. Vogt, S. XLVIII, Anm.; ferner Varnhagen, a. a. O., S. 28 ff.; Child, Fr. J., a. a. O., Bd. V. S. 3.

[7]) Jagić, a. a. O., S. 103 ff. Ferner die russisch geschriebene Abhandlung Wesselofsky's: Slavische Überlieferungen über Salomon und

Hier ist sie in drei verschiedenen Hauptfassungen [1]) überliefert, die insofern den semitischen Bearbeitungen noch am nächsten stehen, als Salomo noch Beziehungen zu außermenschlichen Wesen hat. In den Volksliedern sucht ein Kaiser Vasilj Okuljević eine durch Schönheit und Verstand ausgezeichnete Gemahlin, worauf ihm seine Großen Salomo's Gemahlin Salmanija vorschlagen (vgl. Sulamith). Ein gewisser Ivaška entführt [2]) die Königin, indem Boten, als Kaufleute verkleidet, über das Meer fahren, die Königin auf das Schiff locken und sie betäuben. Nach drei Jahren kommt aber Salomo, als Pilger verkleidet, zu ihr; sie erkennt ihn, setzt ihn in einem eisernen Koffer gefangen und gibt ihn in die Gewalt Vasiljs. Dieser bestimmt für ihn den Tod am Galgen; als Salomo gehenkt werden soll, erbittet er sich als letzte Gunst, sein Horn noch einmal blasen zu dürfen, da er das Spiel von seiner Jugend her, als er das Vieh weidete, lieb gewonnen habe. Auf dieses dreimal gegebene Zeichen eilen geflügelte Roßmenschen herbei, die ihn befreien. Statt seiner werden nun Vasilj, Salmanija und Ivaška aufgeknüpft.

In einer russischen Prosaversion [3]) besticht Salomo, als alter Pilger verkleidet, durch einen goldenen Ring eine Jungfrau an einem Brunnen, ihm einen Trunk aus einem dem Könige gehörenden Becher zu gestatten. Die Königin erkennt dann am Ringe, daß der Fremde ihr Mann ist. Salomo soll gehängt werden, wird aber durch sein Hornblasen befreit. Eine andere Fassung [4]) kennt Kitovras als Entführer von Salomo's Gattin, der einen als Kaufmann verkleideten Zauberer zu Salomo schickt. Dieser kauft einen

---

Centaurus und die westeuropäischen Legenden über Morolf und Merlin. Petersburg 1872, u. Archiv für slav. Philol. VI, 405—406 und 549 ff. Vgl. dazu Vogt, S. XLII, u. S. 213 im Anhang eine slavische Bearbeitung von Salomo und Aschmedai, ferner Dunlop, History etc., revised by Wilson II, p. 637; Gaster, a. a. O. 332; Varnhagen, a. a. O. S. 48; Child, a. a. O. Bd. V. S. 2 und 279 ff.

[1]) Siehe auch Wilmanns in A. f. d. A. VII. 274.

[2]) Über den Ausgangspunkt für die Entführung siehe Vogt, S. XLVIII ff.

[3]) Vogt, S. XLIII und Wesselofsky in Archiv VI, 396.

[4]) Wesselofsky in Archiv VI, 406—407.

Purpur und bittet den Kaufmann, bei ihm am nächsten Tage zu speisen. Bei dieser Gelegenheit versenkt der Gast die Königin in Schlaf und trägt sie auf das Schiff. Als Salomo erfährt, daß seine Gemahlin bei dem König Kitovras ist, verkleidet er sich als Bettler und zieht mit einem Heere hin. Auf sein Hornblasen kommt ihm sodann sein Heer zu Hilfe. In anderen Versionen ist der Entführer der König von Cypern [1]) oder der König Porus von Indien.

Was die russischen Sagen betrifft, die sich an Salomo's Mutter angeheftet haben, so möchte ich für diese auf Wesselofky's Abhandlung im Archiv VI. S. 574 verweisen.

Zu den slavischen Bearbeitungen gehören auch verschiedene *polnische* [2]); besonders in die Walthersage sind ähnliche Züge aufgenommen worden. Graf Walgerzs (Walther der Starke) hält sich eine Zeitlang am Hofe des Königs von Franken auf, dessen Tochter die schöne Helgunda ist. Sie verliebt sich in ihn, beide entfliehen über den Rhein, nicht ohne daß er zuvor einen Kampf mit dem anderen Liebhaber, einem alemannischen Königssohn, zu bestehen hat. Nach einigen Jahren besiegt Walgerzs den schönen Wislaw, Herrn von Wislicz, und legt ihn in seiner Burg gefangen. Helgunda verliebt sich in ihn und begibt sich mit ihm auf die Flucht. Sie weiß dann Walgerzs in Wislaw's Gewalt zu locken. Seine Bewachung ist Wislaw's häßlicher Schwester anvertraut, die, von Liebe zu ihm gerührt, ihn befreit, worauf er Wislaw und Helgunden tötet.

Eine welsche Bearbeitung der Sage zitiert Kemble S. 99, und über den Einfluß anderer indogermanischer Sagen siehe Otto Keller [3]), der auf eine große Ähnlichkeit der Aesop-

---

[1]) Wesselofsky im Archiv VI, S. 398, 406 und 548 ff.

[2]) Siehe Kemble, S. 98; ferner Boguphal: Chronicon Poloniae, in Monumenta Poloniae historica, ed. Bielowski II, 512—514; J. Grimm: Latein. Gedichte des 10. und 11. Jahrh. Göttingen. 1838. S. 112 ff.; F. Liebrecht: Die slavische Walthariussage, in Benfey's Orient und Occident I, 125—129; ferner Germania XI, 172—173, XXV, 38; Vogt, S. LXVIII; Wilmanns A. f. d. A. VII, 283.

[3]) Untersuchungen über die Geschichte der griech. Fabel, im Jahrbuch für klass. Philol. Supplement Bd. IV, S. 36 ff., auch separat erschienen, Leipzig 1862.

und Markolfsagen hinweist, ebenso Schaumberg (S. 37); doch erklärte sich dagegen Vogt S. LVI.

Dem Abendlande kann die Sage in ihrer byzantinischen Fassung nur durch *lateinische* Übertragungen vermittelt worden sein.[1]) Allein die erhaltenen lateinischen Bearbeitungen[2]) sind später und haben eine von den Sagen abweichende Gestalt. Der ungeschlachte Marcolphus kommt mit seiner eben so häßlichen Frau vor Salomo und stellt sich erst vor, nachdem ihm Salomo seine Abstammung von 12 Generationen berichtet hat. Es folgt die Beschreibung der beiden Ehegatten, worauf dann das Urteil Salomo's über die zwei Buhldirnen angeführt wird. Alsdann wechselt Rede mit Gegenrede ab, da Salomo mit Marcolphus disputieren will, nachdem er ihn als einen schlagfertigen Menschen erkannt hat. Der Dialog besteht aus lauter Sprichwörtern und Salomo's Satz und Marcolph's Gegenrede sagen im wesentlichen dasselbe, nur daß sich Marcolph immer unanständig ausdrückt.[3]) Vergleicht man die Sprichwörter, welche Salomo dem Marcolph vorlegt, mit den sogenannten Salomonischen Sprichwörtern des Alten Testamentes, so zeigt sich erstens, daß die letzteren, wenn auch nicht mit denselben Worten, so doch dem Sinne nach gleich, sich in ersteren wiederfinden, zweitens, daß in den Proverbia Salomonis ein besonderes Narrenkapitel ist und zwar gerade das 26., in welchem Vers 8 ein Merkur erwähnt wird.[4])

---

[1]) Über Hss. und alte Drucke der lat. Gedichte siehe Eschenburg in Bragur II, 456; v. d. Hagen, a. a. O., S. IV, Anm. 4; Kemble, S. 30 ff.; Hofmann, 422 und 431; Schaumberg, S. 2 ff.; Kürschner, S. 200; Duff: Anhang.

[2]) Auszüge bei v. d. Hagen, S. VI—XII; Schaumberg, S. 8—10, siehe auch Kemble, S. 31. Über eine Sapientia Salomonis siehe Levin Ludw. Schücking: Studien über die stoffl. Beziehungen der engl. Komödie zur italienischen bis Lilly. Göttinger Diss. Halle. 1901, S. 12, Anm.

[3]) Siehe Hofmann, a. a. O. 431. Eine Vergleichung zwischen dem deutschen und lateinischen bei Schaumberg, S. 4, ebenso Kemble, S. 50.

[4]) Von alten lateinischen Drucken konnte ich im Britischen Museum einsehen: 1. Dyalogus Salomonis ℈ Marcolfi G. L. [Cologne? 1473?] 4°; registriert I. A. 4442 (früher C. 53. c. 28). 2. Dyalogus Salomonis et Marcolfi G. L. [J. und C. Hist: Spire 1480?] 4°; registriert 1070. m. 44. 3. Dyalogus Salomonis et marcolfi G. L. [H. Knoblochtzer: Straß-

Im Abendlande taucht eine Notiz über Salomo zum 1. Male in dem sogen. Decretum Damasi [1]) (366—384) auf, das unter anderen Büchern, wie Physiologus, vom Drachen usw.[2]) auch eine Contradictio Salomonis [3]) verdammt. Was diese Contradictio enthielt, wissen wir nicht, da jede Spur verloren ist. Näheres darüber siehe bei meiner Untersuchung über die Quelle für die altengl. Fassungen (S. 108 ff.). Den ältesten Hinweis auf den Namen Marculph liefert unser ae. Text von Salomo und Saturn (vgl. darüber später); weitere Anspielungen und damit auch Zeugnisse für das Bekanntsein der Legende finden sich bei Notker [4]) in der Paraphrase des 118. Psalms, dann bei Freidank [5]), Agricola [6]), dem provenzalischen Dichter Rambaut d'Aurenga [7])

---

burg 1483?] 4°; registriert 12330. g. 36. 13 Blätter, von denen nur die erste Seite blank ist. (Falsch im Katalog angegeben.) 4. Incipiuut collationes quas dicuntur fecisse mutuo rex salomo*n* sapientissim*us* et marcolphus facie deformis et turpissimus tame*n* vt fertur eloquentissimus feliciter. Ms. Notes. G. L. [C. Kachelofen: Leipsic 1485?] 4°; registriert I. A. 11653, früher 12316. d. 9. 5. Incipiunt collatio*n*es quas dicuntur fecisse mutuo Rex salomon sapientissimus et Marcolphus facie deformis et turpissimus tamen vt fertur eloquentissimus feliciter. G. L. [C. Kachelofen: Leipsic 1490?] 4°; registriert I. A. 11655, früher 12316. d. 58. Die anderen dortselbst aufbewahrten lat. Drucke scheinen nach der Übereinstimmung der Anfangszeilen denselben Inhalt zu bieten, wie die angeführten.

[1]) Früher als Decretum Gelasii angesehen; vgl. Friedrich: Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wissensch. phil. hist. Klasse 1888, I, 54 ff. und Zahn, Geschichte des neutestamentlichen Kanons II, 1, S. 259 ff.

[2]) Siehe Hoffmann, a. a. O. 421; v. d. Hagen, S. IV.

[3]) Siehe Reusch, Heinrich: Der Index der verbotenen Bücher. Bonn. 1883—85. I. S. 12 und 330; A. Thiel: Epistolae Rom. Pontificum. Brunsbergae. 1868. I. 469; vgl. auch Schaumberg, a. a. O. S. 32 und Schaubach: Gregor Hayden's Salomon und Marcolf. Diss. Leipzig. 1881.

[4]) Siehe Grässe, S. 466; Notker ed. Piper II. 522, 12—22; ferner Vogt, S. LVI.

[5]) Ed. Grimm 81, 3. Siehe auch v. d. Hagen, S. XIV; Schaumberg, S. 28; vgl. Vogt, S. XV; Eschenburg, S. 177.

[6]) Siehe Kemble, S. 67; daselbst noch andere Anspielungen in deutschen Dichtungen.

[7]) Siehe Kemble, S. 13, der noch andere Anspielungen in der franz. Lit. angibt; vgl. Schaumberg, S. 34 ff.

(† 1173). Es folgt dann das bereits angeführte Zeugnis des Wilhelm von Tyrus über Marcolph.[1])

Von allen *germanischen* Bearbeitungen ist die *altenglische* Sage von Salomon und Saturn, der die vorliegende Untersuchung gewidmet ist, die älteste. Im *Deutschen* müssen wir nun verschiedene Fassungen der Sage unterscheiden. (Siehe Kürschners Nat.Litt. XI, 296 und Wilmanns, A. f. d. A. VII, 275). Der ursprünglichen Fassung kommt vielleicht der Anhang zum Spruchgedichte am nächsten (vgl. Vogt S. LXIII und Wilmanns S. 277; doch siehe Wesselofsky S. 554). Hauptsächlich sind aber 3 Bearbeitungen in betracht zu ziehen: 1. Salman und Morolf.[2]) Dieses Spielmannsepos handelt von 2 Entführungsgeschichten der Salme; sein Inhalt ist nach Vogt kurz folgender: Salman, König von Jerusalem und Kaiser der gesamten Christenheit, hat die Tochter des Königs Cyprian von Indien, namens Salme entführt und zur Christin gemacht. Jenseits des Meeres herrscht zu Wendelsee der mächtige Heidenkönig Fore, der Sohn des Memerolt; er fordert seine Helden auf, ihm zu einer würdigen Gattin zu raten, worauf ihm Salme genannt wird. Er beschließt, diese mit Gewalt zu rauben, wird jedoch im Kampfe ge-

---

[1]) Über den Namen Marcolph siehe Eschenburg, Denkmäler 173: v. d. Hagen IV, Anm. 3; Schelling, a. a. O. 369; Mone. Anzeiger 1836; Hofmann, der den Namen mit dem hebr. Mahol identifiziert, a. a. O. S. 418, 425; Schaumberg, S. 48; Vogt, S. LVII; Herford, Studies, S. 250 u. 293; Eisenmenger, S. 65. 153; besonders Liebrecht zur Volkskunde, S. 346; über Marcolf bei Lydgate: Order of Fools, siehe E. E. T. S. Extra Series VIII. 79.

[2]) Ed. v. d. Hagen, S. 1—43; neu herausgeg. von Vogt mit ausführlicher Einleitung. Siehe auch Schaubach für Hs. und Drucke. Ferner Paul's Grundriß [2] II, 230; Fel. Liebrecht, in Germania XXI, 385 und XXV, 33—40; Friedr. Panzer: Hilde-Gudrun, S. 268; Wilmanns im A. f. d. A. VII. 274—301; Fr. Panzer: Erzbisch. Albero v. Trier und die deutschen Spielmannsepen, in den Germanistischen Abhandlungen, Hermann Paul zum 17. März 1902 dargebracht. Straßburg 1902, S. 318 ff.; vgl. G. Paris: Li Bastars de Buillon, in Romania VII, 1878, S. 462; ferner Wesselofsky: El dyalogo di Salomon e Marcolpho etc. in Giornale storico della letteratura italiana VIII, S. 275—276; Singer: Salomosagen in Deutschland, in Z. f. d. A. XXXV (N. F. XXIII), S. 177—187: Goedeke, Grundriß I [2], S. 68.

fangen genommen. Salman übergibt ihn seiner Frau zur Bewachung, entgegen der Warnung seines Bruders Morolf. Fore schenkt der Königin einen Ring, wodurch sie von Liebe zu ihm ergriffen wird. Schließlich befreit sie ihn, und nach einem halben Jahre läßt er sie durch einen Spielmann entführen. Morolf muß nun die Königin ausfindig machen, was ihm auch gelingt. Salman rüstet ein großes Heer aus, das Morolf im Tannenwalde im Lande des Fore versteckt. Salomo, als Pilger verkleidet, geht auf Fores Burg, wird aber von Salme erkannt und soll am nächsten Tage gehängt werden. Unter dem Galgen erbittet er sich als letzte Gunst, noch einmal sein Horn blasen zu dürfen, damit St. Michael zur Rettung seiner Seele herbeieile. Dies ist aber nur das verabredete Zeichen für Morolf, der herbeieilt und die Heiden besiegt. Fore wird überwältigt, Salme aber nach Jerusalem geführt. Nach Verlauf von 7 Jahren beschließt der König Princian von Akers, die schöne Salme zu entführen. Als Pilger verkleidet kommt er nach Jerusalem, wirft einen Ring in den Becher, wodurch die Königin von Liebe zu Princian erfaßt wird und nach 12 Wochen mit ihm entflieht. Salman sichert Morolf das Leben der Königin zu, wenn er sie wieder zurückbringt. Dieser entdeckt den Aufenthalt der Königin, doch Salman will sich nicht noch einmal der Lebensgefahr aussetzen. So zieht Morolf mit einem Heere gegen Princian, besiegt ihn, schenkt ihm aber die Freiheit. Princian verbündet sich mit seinem Bruder Belian, jedoch Morolf siegt abermals. Er kehrt nach Jerusalem zurück, wo er dann die Salme im Bade ermordet.

Die zweite Fassung im Deutschen ist in dem Spruchgedicht gegeben, das den Titel: Der andere Morolf[1]) führt. Dieses bietet im wesentlichen denselben Inhalt wie die lateinische Prosa. Zuerst tauschen Salomo und Morolf Weisheitssprüche aus, es wird das Urteil Salomo's über die 2 Buhldirnen erwähnt; im 2. Teile werden verschiedene Streiche

---

[1]) Ed. v. d. Hagen, S. 44—64; ferner von Schaumberg und Vogt. Siehe auch Piper in Kürschner's National-Litteratur II, 206; ferner Bech in Pfeiffer's Germania XV, 129; Jantzen: Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter, S. 21 und 86.

Morolf's erzählt, wofür er gehängt werden soll. Er darf sich den Baum dazu selbst wählen; da er aber natürlich keinen passenden findet, unterbleibt die Zeremonie. Dieses Spruchgedicht wurde später noch einmal bearbeitet um 1450 durch Gregor Haiden, welcher es dem Landgrafen Friedrich VII. von Leuchtenberg[1]) zueignete (S. Schaubach: Diss. Leipzig 1881.) In dritter Linie wurde die Sage auch dramatisch behandelt, in der Form eines Fastnachtsspieles von Hans Folz[2]) (ca. 1480), dann von Hans Sachs[3]), der in zwei Stücken den Gegenstand benutzte.

Ferner ist noch die deutsche Prosa[4]) zu erwähnen, die die Unterredungen Markolf's mit dem Könige und die Streiche des ersteren erzählt, wie sie in der lateinischen Prosa geschildert sind. Über spätere Anspielungen auf die deutsche Sage (wie bei Luther) vgl. Kemble S. 68 ff.

Wichtig ist endlich noch das dem 11. Jahrhunderte angehörige „Loblied auf Salomo"[5]), das die Sage von dem Drachen erzählt, der berauscht und gefangen wird, der also seine Beziehung zur jüdischen Fassung nicht verleugnen kann.

Eine *nordische*[6]) Bearbeitung der Sage gibt uns Aufschluß, wie Hjorleif, der Weibertolle — der drei Weiber zu gleicher Zeit sein eigen nennt — von einem seiner Schwiegerväter überfallen wird. Er entkommt aber aus der Burg und begibt sich auf einem Schiffe nach Hreidar's Wohnsitze, wo er jedoch auf Betreiben einer seiner Frauen an seinen Schuh-

---

[1]) Siehe Kürschner's National-Litteratur II, 212, gedruckt bei Kürschner XI, 293—361. Ein Teil bei v. d. Hagen, S. XIII.

[2]) v. d. Hagen, S. XV; Gödeke, Littg. I², 332—54; Jantzen, a. a. O. S. 94.

[3]) v. d. Hagen, S. XV; Gödeke, ib. II², 412; siehe auch Kürschner II, 214 und Arnold in Kürschner's Nat.-Litt. Bd. XXI; ferner Kemble 96.

[4]) Siehe Eschenburg in Bragur III, 381—82, Anmerk.; dann Eschenburg, Denkmäler 17, 2—3; v. d. Hagen, S. XIV; ferner Duff, p. XVI.

[5]) Abgedruckt bei Goedeke: Deutsche Dichtung im Mittelalter², S. 102 ff.; vgl. ferner Goedeke's Grundriß I², S. 38.

[6]) F. Liebrecht, Zur Volkskunde, S. 42; vgl. Liebrecht in Germania XI, 172 und Germania XXV, 39; vgl. auch Kemble, S. 97; ferner Varnhagen a. a. O. S. 28 und E. Mogk, in: Paul's Grundriß II². S. 884.

bändern zwischen zwei Feuern aufgehängt wird. Als aber seine Feinde eingeschlafen sind, befreit ihn eine seiner anderen Frauen, und er rächt sich an seinen Feinden.

Eine *niederdeutsche* Darstellung der Sage erwähnt Eschenburg, Denkmäler S. 178, ferner v. d. Hagen S. XVIII, Anm. 23; vgl. Kemble S. 97 und Goedeke's Grundriß I[2]. S. 467; eine *dänische* Bearbeitung fand Nyerup, Bragur III. 358—359, ib. 380 und 392; vgl. Hagen, Einleitung S. XVII; Görres: Über die teutschen Volksbücher S. 188 ff.; Kemble S. 97; Child, a. a. O. Bd. V. S. 8 und 280, der auch eine schwedische und norwegische Fassung daselbst S. 7 und 280 angibt.

Nachdem wir so die germanischen Bearbeitungen der Salomosage betrachtet haben, wollen wir nun zu den *romanischen* übergehen. Das *Französische*, welches hauptsächlich durch die Raschheit, mit der es sich der neuesten Stoffe bemächtigte und dieselben in poetische Formen brachte, seinen Ruhm als Weltlitteratur gewonnen hat, besitzt zwei Gedichte mit der Überschrift Salomon et Marcoul.[1]) Eine dritte Version ist verloren (Kemble S. 81). Das erstere: La disputation de Salomon et de Marcon[2]), ist eine späte Bearbeitung der Sage, in der Marcon in obscöner Weise die Gewohnheiten schlechter Dirnen darstellt.

Das zweite Gedicht, Proverbes de Marcoul et de Salemon[3]), ist das Produkt eines Gelehrten; es enthält Weisheits-

---

[1]) Über den Namen vgl. Liebrecht: Zur Volkskunde, S. 346 ff.; ferner Grässe a. a. O., Kemble a. a. O., S. 73—84; Hofmann a. a. O., Smyth a. a. O.

[2]) Gedruckt bei Mone: Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit, 1836, V, S. 58 ff. Ich habe selbst eine andere Darstellung der Sage im Britischen Museum eingesehen, betitelt: Les dictz de Salomō: auec questes responces de Marcou Fort joyeuses; registriert unter C. 22. a. 35. Das „Fort joyeuses“ bezieht sich besonders auf die „putain“. Siehe auch Gröber's Grundriß II, S. 700 und Kürschner a. a. O.; ferner: Histoire littéraire de la France XXII, 421 und Romania VII, 461; endlich Kemble, S. 76.

[3]) Gedruckt bei Crapelet: Proverbes et Dictons populaires aux XIII[e] et XIV[e] siècles. Paris 1831, S. 188—200 (und Literatur daselbst). Vergleiche auch Schaumberg a. a. O., S. 30; ferner Histoire littéraire

sprüche und ist durchaus ernst gehalten. — Anklänge an die Sage finden sich noch in einer Episode des Bastars de Buillon[1]), wo ein Bastard Baudouin Ludie raubt und sie gegen ihren Willen heiratet. Sie aber entflieht zu ihrem Verlobten Corsabrin und dann folgt dieselbe Geschichte unter dem Galgen wie im Deutschen.[2]) Ferner wird im Huon de Bordeaux[3]) auf die Sage angespielt; dieser ist durch Oberons Güte in den Besitz eines Hornes gekommen, das ihm in der Stunde der Gefahr die Hilfe des mächtigen Geisterkönigs und seiner Scharen sichert; ein Ring, der zuerst im Besitze des Riesen Orgueilleux war, der aber von Huon getötet wurde, verleiht ihm wunderbare Kraft. Auch ihm gibt im Gefängnis ein Mädchen Trost und Hilfe. Sein Gefolge hat er zurückgelassen usw. Über spätere Anspielungen (bei Rabelais) vgl. Kemble S. 13. 81; Herford S. 255.

In *Italien* war die Salomosage sehr beliebt, denn hier werden die Schwänke Marcolf's, der als Bertoldo auftritt, durch drei Generationen hindurch geschildert.[4]) Zuerst hat Giulio Cesare Croce della Lira ein Leben Bertoldo's in Stanzen abgefaßt und danach auch als Volksbuch in Prosa herausgegeben; Ende des 16. Jahrhunderts erweiterte er es durch die Geschichte von Bertoldo's Sohn: Bertoldino. Nach Croce's Tode dehnte Camillo Scaliggero della Fratta die Sage noch

---

de la France XXIII, S. 198; Grimm a. a. O. 252; Brunet: La France littéraire au XVe s. 1865, S. 187; G. Gröber's Grundriß II, 688 und 700; Kemble a. a. O., S. 73; siehe ferner: K. Hofmann: Amis und Amiles etc. Erlangen 1882, S. XXXVII; A. Tobler: Li proverbe au vilain 1895.

[1]) Ed. Scheler 1877; vgl. Child, a. a. O. Bd. V. S. 6.

[2]) Siehe G. Paris: Li Bastars de Buillon, in: Romania VII, 460ff.; Vogt in PBB. VII, 316; Wesselofsky a. a. O., S. 402.

[3]) Ed. Guessard et Grandmaison. Paris 1860, S. LVff. Siehe auch Wilmanns, a. a. O. 284; Wesselofsky, a. a. O. 401; Gröber, Grundriß II, 700. Siehe bei Gröber II, 872 auch das Jugement de Salemon; ferner Literatur bei Brunet, a. a. O., S. 187 über andere frz. Bearbeitungen betreffs Salomo.

[4]) Siehe J. Görres, a. a. O., S. 193; v. d. Hagen, a. a. O., S. XVII—XX; Schaumberg, a. a. O., S. 37; Kemble, S. 99; Herford, S. 261; Gaster, a. a. O. S. 80—91; Dunlop, History etc. rev. by Wilson, II. S. 308.

weiter aus, indem er als 3. Teil die Geschichte des Enkels: Kakasenno beigab. 1736 wurde in toskanischer und 1740 in bolognesischer, 1747 in venezianischer Mundart eine Markolfdichtung von 23 Dichtern abgefaßt, indem Crespi's Zeichnungen und Mattiolis' Stiche ihnen die Anregung gaben. Von diesen ital. Fassungen wurde die Sage nach Griechenland gebracht (siehe Kemble S. 102).

Auch in *Portugal*[1]) erfreute sich die Sage einer großen Beliebtheit, wovon die verschiedenen Fassungen Zeugnis geben. In der einen Fassung wird der König von Leon, Gallizien und Asturien, Don Ramiro, von dem maurischen Fürsten Abencadão seiner Gemahlin beraubt. Ramiro rüstet eine Flotte aus, geht in Knappenkleidung dann an das Land, trifft die Magd Artiga, der er beim Wasserholen einen Siegelstein in den Becher wirft und ihr einen Ring gibt. Die Königin erkennt den Ring, es kommt schließlich zum Kampfe, in dem Ramiro siegt. In der ausführlicheren[2]) Gestaltung raubt der bereits verheiratete König Ramiro die Schwester des Maurenkönigs Alboazare Alboçadam, der er in der Taufe den Namen Artiga gibt. Um sich zu rächen, entführt nun seinerseits der heidnische König die Gattin Ramiro's. Letzterer setzt ihm mit einem Heere nach, welches im Walde versteckt wird und auf den Ruf seines Hornes herbeieilt. Die Heiden werden niedergehauen, die Königin mit einem Mühlstein in das Meer versenkt.

Überblicken wir nun die Sage im ganzen, so sehen wir, daß die einzelnen Fassungen oft ziemlich stark voneinander abweichen. Immerhin aber erkennen wir einen allen Bearbeitungen eigenen Typus. Auffallend ist, daß Salomo in den meisten Bearbeitungen nicht die einem solchen Glanzkönige gebührende Stelle einnimmt, die ihm nach der Bibel zukommen sollte. Die Verbindung der Sage mit den Dämonen macht es ferner wahrscheinlich, daß wir in einer talmudischen

---

[1]) Siehe Carolina Michaëlis de Vasconcellos in PBB. VIII, 313 ff., dazu Vogt ib. 319; ferner Wesselofsky, Archiv VI, 397 und 552 ff.; Child, a. a. O. Bd. V. S. 4. Über die spanische Fassung siehe Varnhagen, a. a. O. S. 28.

[2]) Wesselofsky, Archiv VI, 553.

Fassung den ersten Ansatz zu der Sagenbildung zu suchen haben (gegen Grünbaum). Doch frühe schon wurde die Sage mit dem Christentum verbunden; Begebenheiten aus der Bibel, wie der Urteilsspruch Salomo's, werden damit verflochten; die große Verbreitung im Mittelalter geht daher auf den von Burdach entdeckten Ausgangspunkt zurück.

Es möge mir gestattet sein, an dieser Stelle das Verhältnis der altenglischen Fassung, des ältesten Vertreters der abendländischen Vulgärliteratur zu den anderen Bearbeitungen in großen Zügen zu zeichnen. Ich möchte daher zur rascheren Orientierung ein paar allgemeine Worte über jene vorausschicken.

Wie auf den ersten Blick klar ist, gehört der „Salomo und Saturn" zu jener Gestaltung der Sage, in welcher zwei durch Wissen besonders hervorstechende Persönlichkeiten sich in einem Redekampfe messen. Es handelt sich also in den ae. Dialogen nicht um eine Entführungsgeschichte; eine Frau des Salomo wird überhaupt nicht erwähnt, ein Ring oder Horn kommt ebensowenig zur Sprache, sondern wir haben hier drei Gespräche vor uns, in denen Salomo als König der „Christenheit" dem heidnischen Saturn gegenübertritt. Der erste poetische Dialog ist ein ganz eigenartiges Produkt, in welchem Salomo die Überlegenheit des Pater Noster über die Teufel dem Saturn erklärt und dies in ganz orientalischer Weise. Ich bin der Meinung, daß wir hierin eine Anlehnung an die Dämonensagen vor uns haben, die wir bei den Juden, Arabern und im Testamente des Salomo vorgefunden haben. Der prosaische Dialog mit der riesenhaften Beschreibung des Pater Noster erinnert an jene gigantische Beschreibung des Asmodeus. In dem dritten, jedoch sehr ernst gehaltenen poetischen Dialoge, läßt sich Saturn über allgemeine Dinge theologischen, naturwissenschaftlichen oder rein menschlichen Interesses, wie den Fall der Engel, das Alter, das Schicksal usw. belehren. Zu einer Vergleichung dieses Dialoges kann also nur der ernste französische und der erste Teil des deutschen Spruchgedichtes herangezogen werden, der wieder mit der lateinischen Prosa übereinstimmt (Kemble S. 26). Jedoch beide Dialoge bieten gar keine gemeinsamen Punkte mit jenem (vgl. Kemble S.

133). Wie Kemble Seite 50 und 64 nachgewiesen[1]) hat, sind die Reden Salomo's entweder biblisch-theologisch oder sie enthalten Beobachtungen aus dem täglichen Leben; die des Markolf jedoch sind meist germanische volkstümliche Sprichwörter. Saturn's Aussprüche erstrecken sich aber entweder auf Berufungen aus der Weisheit der Philister, oder er frägt nach theologischen Dingen, wie nach dem jüngsten Gericht, nach dem guten und bösen Geist, der jeden Menschen begleitet usw. Echt germanisch ist jedoch bei ihm die Frage nach der Wyrd; auf andere Übereinstimmungen mit der altnordischen Literatur werde ich weiter unten S. 84 f. hinweisen. In der altenglischen Prosa wird ein Kampf des Pater Noster mit dem Teufel geschildert; hierin wäre der Kampf zwischen Christen und Heiden der anderen Salomo-Markolphsagen wieder zu erkennen. Auch die in der Prosa auftretende Zahl 12 000 spielt nur noch eine Rolle in dem deutschen Spielmannsepos (Vogt XXVII). Ferner hat die ae. Sage mit den anderen gemeinsam, daß sie im Orient, und zwar in Jerusalem spielt; orientalische Völker, Fürsten und Länder werden genannt; mit der deutschen Fassung des Spielmannsepos stimmt auch die Erwähnung des Wendelsees überein. Als besonders charakteristischen Zug erwähne ich, daß auch der ae. Salomo als christlicher König erscheint; sein Gegenredner, Saturn, stammt aus einem Riesengeschlechte (eormenstrynde). Entgegen Vogt möchte ich aber hier bereits bemerken, daß man ihn nicht als Bruder Salomo's auffassen darf. (Näheres unten, Seite 91, bei Besprechung der Persönlichkeiten des Salomo und Saturn.) Saturn hat mit Marcolf gemeinsam, daß er als ein kluger Mensch dargestellt wird, ferner daß er aus dem Oriente stammt (vgl. qui ab Oriente nuper venerat.) In der Erwähnung des Pilgeranzuges, der Kutte mit dem Palmenzweig im deutschen Spielmannsepos (Vogt S. XXX) darf man vielleicht auch eine schwache Verbindung mit dem „palmenbezweigten" Pater Noster erblicken.

---

[1]) Vgl. auch Schaumberg, S. 58.

II. Die altenglische Sage.

A. Überlieferung.

1. Ausgaben, Textbesserungen und Besprechungen der altenglischen Bearbeitungen der Sage.

Die erste Nachricht[1]) über die altenglischen Fassungen der Sage von Salomo und Saturn gab *Wanley* (1705), der in seinem Catalogus[2]) unter den Handschriften der Bibliothek des Corpus Christi College zu Cambridge die beiden altenglischen Handschriften, und zwar Seite 149 die für uns wichtigere folgendermaßen anführt: S. 16. Cod. membr. in Octavo crassiori, ad cujus calcem habentur hæ Adnotationes recentu[3]) manu scriptæ: The Rede boke of Darbeye (in the Peake in Darbyshire[4]) etc. In eo autem continentur[5]) I. Frag-

[1]) Siehe Wülker, R.: Grundriß zur Geschichte der angelsächsischen Litteratur. Leipzig 1885. S. 362, ebenso Körting: Grundriß der Geschichte der englischen Litteratur. Münster 1899[3]. S. 56.

[2]) Erschienen als II. Bd. von Linguarum Vett. Septentrionalium Thesaurus Grammatico-Criticus et Archæologicus. Auctore Georgio Hickesio, unter dem Titel: „Antiquæ Literaturæ Septentrionalis Liber alter seu Humphredi Wanleii Librorum Vett. Septentrionalium, qui in Angliæ Bibliothecis extant, nec non multorum Vett. Codd. Septentrionalium alibi extantium Catalogus Historico-Criticus, cum totius Thesauri Linguarum Septentrionalium sex Indicibus. Oxoniæ 1705."

[3]) Bereits von Wülker, S. 362 in *recenti* verbessert.

[4]) This booke was sumtime had in such reverence in Darbieshire that it was commonly beleved that whosoever should sweare untruelie upon this booke should run madd.

[5]) Nicht *continetur*, wie Wülker a. a. O.

mentum Dialogorum inter Salomonem & Saturnum veteri manu scriptum, versibus Saxonicis, quibus etiam plurimæ habentur Literæ Runicæ, sicut & in Cod. Exoniensis Eccl. de quo vid. D. Hickesii Gram. — Nicht viel mehr erfahren wir auf Seite 114 über die zweite Handschrift: S. 2: Cod. membr. et antiquus in fol. a Leofrico Episcopo Ecclesiæ Exoniensi dono datus, in quo continetur: I. Bedæ Venerabilis Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum ab Ælfredo Rege Saxonice Versa . . . . VII. P. 216: Inc. Dicta Saturni & Salomonis, quæ sic incip: Saturnus cwæþ hwæt ic iʒlanda eallra hæbbe boca on byrʒed đurh ʒebreʒđ stafas lar-cræftas on locen Libia aud Greca. Swylce eac istoriam Indea rices me đa treahteras tala wisedon on þam micelan bec . . . . M ces heardum etc.

Ebensowenig teilt uns *Conybeare* (1826) mit, der die Hs. selbst nicht gesehen hatte und daher in seinen Illustrations [1]) Seite LXXXIII die ersten sechs Verse von B nach der Angabe von Wanley, ferner von A die Verse 311 (312) [2]) bis 319 (320) einschl. nach der Abschrift eines Herrn Shelford von Corpus Christi College druckte. Infolgedessen lernte er die beiden Gedichte nur flüchtig und das zwischen diesen stehende Prosastück überhaupt nicht kennen, da er es nirgends erwähnt. Hingegen hatte er die — sowohl von unseren Gedichten als auch von der eingeschobenen Prosa dem Inhalte nach vollkommen abweichende — prosaische Fassung der Sage im Ms. Cotton Vitellius A. XV eingesehen und zieht daraus nun für uusere Gedichte falsche Schlüsse. Denn er sagt, als er auf die Entstehung und Bearbeitungen der Salomo-Markolf-Saturnsagen kurz zu sprechen kommt: "The Saxon compositions cited in the text preserve probably a somewhat earlier modification of a fiction similar in substance: in these the interrogator is named Saturnus".

---

[1]) Illustrations of Anglo-Saxon Poetry. London 1826, S. LXXXII —LXXXV.

[2]) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf den Text in Grein-Wülker's Bibliothek, die anderen auf meine Ausgabe, deren Zählung durch die bisherige falsche Trennung der Verse 6/7 um einen Vers von jenem abweicht.

Von Conybeare druckte wieder *Ettmüller* (1850)[1]) die Verse 311—319, ferner Auszüge aus dem Prosastück in Cotton Vitellius A. XV ab. Die erste wissenschaftliche Ausgabe sowohl der alliterierenden, als auch der prosaischen altenglischen Fassungen wurde im Jahre 1848 von dem gelehrten John Mitchell *Kemble*[2]) für die Ælfric Society veranstaltet, der in fünfzehnjähriger Sammelarbeit ein ungeheuer reichhaltiges Material zusammenbrachte. Kurz zuvor hatte er die Ergebnisse seiner Forschung über die Entstehung und Verbreitung der Sage in einem jetzt sehr seltenen Büchlein[3]) veröffentlicht, welche er aber dann mit nur unbedeutenden Änderungen seiner Ausgabe für die Ælfric Society einverleibte. Somit enthält jene kurze Darstellung nur die historische Einleitung, jedoch nicht den Text und die Ausführungen über „Salomon and Saturn, — Traditional Character of Marcolfus“, ferner nicht die im Anhange stehenden Dialoge von Adrian and Ritheus, sowie Adrian and Epictus. In seiner größeren Ausgabe druckte nun Kemble zum ersten Male die Handschriften vollständig, jedoch leider unkritisch ab.[4]) Wie wir später sehen werden, sind unsere Gedichte im früh-westsächsischen Dialekte überliefert; die hs. A. ist frühestens aus dem Ende des 10. Jahrhunderts und „der Abschreiber hat sich sichtliche Mühe gegeben, die altertümlichen Formen durch diejenigen seiner Zeit zu ersetzen.“

---

[1]) Engla and Seaxna Scôpas and Bôceras. London 1850. S. 239 und 42.

[2]) The Dialogue of Salomon and Saturnus, with an Historical Introduction by John M. Kemble. London. Printed for the Aelfric Society MDCCCXLVIII.

[3]) Die Ausgabe, welche mir im Britischen Museum zur Verfügung stand, ist im Katalog registriert unter: 12431. bb. 2. Salomon and Saturn [An historical Introduction by J. M. Kemble to this Anglo-Saxon legend.] [London? 1845?] 8⁰. Without titlepage. Privately printed. The Anglo-Saxon text to which this is an introduction was afterwards published by Mr Kemble for the Aelfric Society. — Auf dem ersten Blatte dieses Büchleins in klein 8⁰ steht der geschriebene Vermerk: This Edition of Salomon and Saturn, (with the exception of twenty copies), was cancelled by Mr. Kemble when he undertook to bring out the Edition printed for the Ælfric Society.

[4]) Den Text gibt Kemble nach englischer Art in Kurzzeilen.

Kemble hat ihn, wie Schipper[1]) treffend bemerkt, „in diesem Streben unterstützen zu müssen geglaubt, und von seinem Standpunkt, nach dem damaligen Stande der Wissenschaft, mit Recht; nur hätte er mit noch größerer Konsequenz verfahren müssen. Das Richtige freilich würde gewesen sein, gerade die von dem Schreiber der hs. übersehenen altertümlichen Formen als Norm anzusehen und darnach die Orthographie zu regeln." Dazu kommt noch, daß Kemble die Änderung der handschriftlichen Lesart des zweiten Gedichtes in seinem Drucke überhaupt nicht mehr angibt.[2]) Neben der Urschrift gibt er die erste[3]) englische Übersetzung, die man im Verhältnis zu der damaligen Kenntnis des „Anglo-Saxon" als eine treffliche Leistung anerkennen muß. Um so mehr ist es zu bedauern, daß er gerade bei der ziemlich großen Anzahl schwer verständlicher Stellen, welche insbesondere die Gedichte bieten, seinen Kommentar auf das Mindestmaß beschränkt hat, wie ihm denn neben der Übersetzung ein Glossar ganz überflüssig erschien. In seiner scharfsinnigen Beurteilung vermutete er bereits, daß man es hier mit zwei verschiedenen Gedichten zu tun hätte; seiner hohen Meinung über deren Inhalt gibt er S. 133 Ausdruck: "The first part of the poetic Salomon and Saturn bears no relation whatever, save in name, to the dialogues which we have examined, and shall hereafter examine. The second part, however, in as much as it is a series of riddling questions mutually proposed, approaches more nearly to the real type of the whole matter, — the problems of Salomon and Hyram. Still it bears little resemblance to either of the prose dialogues in Saxon, and none whatever to the other versions of the Salomon and Marcolf; its subjects are theological and moral, and in this respect, difference of creed considered, it might be more properly compared to the Wafþrudnis-mal than to any other composition I know. Thus it sings of the fall of the angels, of

---

[1]) In der Collation der beiden Hss. mit Kemble's Text, in: Germania XXII. N. R. X. Seite 51.

[2]) Siehe Sweet in seiner „Collation" etc., in: Anglia I, 1878, S. 150.

[3]) Abgesehen von den wenigen Versen, welche Conybeare in das Englische übertrug.

heaven and hell, of the good and evil spirits that accompany every man, the one to tempt, the other to warn and strengthen: or it mixes up allegorical and mythic narratives, as where it speaks of death by the title of Vasa mortis, and under the form of a bird etc. Upon the whole, although its subjects be similar, there is no one question found in the poetic Salomon and Saturn which is repeated either in the prose version or in the Adrian and Ritheus". — Mit lautlichen oder metrischen Untersuchungen konnte sich natürlich Kemble damals nicht befassen.

Auf Kemble's Ausgabe beruht die Wiedergabe zweier Bruchstücke von *Bouterwek* (1854).[1] Dieser kommt in seiner Abhandlung über den Götter- und Sternenkultus der heidnischen Angelsachsen auch auf deren Glauben an ein unabänderliches Schicksal zu sprechen, und hiebei führt er die Gespräche Salomo's und Saturn's über die „Vyrd" aus unserem zweiten Gedichte (v. 423 bis zum Schlusse) an.[2] Auch aus dem eingeschobenen prosaischen Bruchstücke greift er die Unterredung dieser beiden Weisen über den Kampf des Teufels mit dem Paternoster, wie letzteres den Teufel mit glühenden Pfeilen schießt, heraus[3], wobei er auch eine von Kemble zu weit gesuchte Erklärung verbessert. Er wählt für die alliterierenden Darstellungen die Langzeile und gibt von den beiden Auszügen die erste deutsche Übersetzung.

Nach Kemble druckte im Jahre 1858 die beiden Gedichte in Langzeilen Christian *Grein* in seiner Bibliothek.[4] Er war auf diesen Druck angewiesen, da es ihm, dem hochverdienten Forscher, nicht vergönnt war, in England selbst die Hs. einzusehen. So nimmt er also auch die unrichtigen Lesarten Kemble's in seine Bibliothek auf, doch muß es um so mehr unsere Bewunderung erregen, daß er oft sehr gute Verbesserungen vorgeschlagen hat und sogar bei einigen

[1] K. W. Bouterwek: Cædmon's des Angelsachsen biblische Dichtungen. 1. Teil. Gütersloh 1854.

[2] S. LXV—LXVII.

[3] S. CXV. Von Wülker in seinem Gr. nicht angegeben.

[4] Bibliothek der angelsächsischen Poesie Bd. II, S. 354—368.

Stellen zuerst die richtige Erklärung gab.[1]) Einige weitere Textverbesserungen lieferte er dann in der Germania X im Jahre 1865.[2])

Kemble's Text ist auch den von Max *Rieger* (1861) herausgegebenen Bruchstücken aus unseren Gedichten (v. 280—299, 1—19, 145—168) zugrunde gelegt.[3])

Den von Kemble und Grein gelieferten Text nach der Handschrift zu verbessern und so zu einer wirklich kritischen Ausgabe zu gelangen, war die nächste Aufgabe der Herausgeber.

Zuerst verglich *H. Sweet*[4]) den von Kemble gelieferten Text mit dem der Hs. A und gab die Abweichungen (mithin auch die von Grein), sowie Erklärungen einiger von diesen nicht verstandenen Stellen in der Anglia I (1877). In demselben Jahre, aber nach Sweet gedruckt, erschien *J. Schipper's* Abdruck der Handschrift A nebst Vergleichung der Handschrift B.[5]) In seiner Einleitung spricht er sich auch über die ursprüngliche Abfassung der Gedichte aus, die er in „jene erste klassische Periode der angelsächsischen Literatur“ verlegt; darauf gibt er das bereits angeführte Urteil über Kemble's Text ab und führt einige der für die früheste Periode des westsächsischen Dialekts sprechende Merkmale unserer Gedichte an. Für diese sowohl, als auch für die eingeschobene prosaische Version liefert er sodann den kritischen Text mit Variantenapparat, enthält sich jedoch geflissentlich weiterer Editorenarbeit. Während nun Schipper in den meisten Fällen mit Sweet — gegenüber Kemble — übereinstimmte, widersprachen sich doch die beiden Gelehrten in manchen Punkten.[6]) Dies veranlaßte *Zupitza*[7]) im August

---

[1]) Siehe besonders v. 107 (108).

[2]) Zur Textkritik der angelsächsischen Dichter, in: Pfeiffer's Germania Bd. X, S. 428.

[3]) Alt- und angelsächsisches Lesebuch nebst altfriesischen Stücken. Gießen 1861.

[4]) Collation of the poetical Salomon and Saturn with the Ms., in: Anglia Bd. I, S. 150—154 (1877 erschienen).

[5]) In Pfeiffer's Germania Bd. 22 (N. R. 10. Bd.) 1877, S. 50—70 unter dem Titel: Salomo und Saturn.

[6]) Vgl. Engl. Stud. II, 268.

[7]) Zu Salomon und Saturn, in der Anglia III, S. 527—531 (1880).

1877, Schipper's Abdruck unter gleichzeitiger Zuziehung von Sweet's Berichtigungen mit den Handschriften zu collationieren, und dann diese Abweichungen in der Anglia Bd. III (erschienen 1880) mitzuteilen. Die Ergebnisse all dieser Textbesserungen der Gedichte wurden in der letzten Ausgabe des Salomo und Saturn zusammengefaßt, welche Bruno *Assmann* (1898) für die Neuauflage von Grein's „Bibliothek der angelsächsischen Poesie" besorgte.[1]) Er verglich nochmals sorgfältig unsere Dichtungen mit den Handschriften, so daß mir bei der abermaligen Nachprüfung nur einige Verbesserungen falscher Lesarten übrig blieben; er führte auch S. 237/8 die handschriftlichen Längezeichen übersichtlich geordnet, aber nicht ganz fehlerfrei an. Gemäß der Bestimmung der „Bibliothek" mußte er jedoch von der Wiedergabe des eingeschobenen Prosabruchstückes Abstand nehmen. Weitere Berichtigungen, besonders metrischer Art zu Aßmann's Text lieferte *Holthausen*[2]) (1901).

Nachdem uns also in der „Bibliothek" der Text der altenglischen Fassungen von Salomon und Saturn nicht vollkommen kritisch und dazu unvollständig vorliegt, während jener von Kemble und Schipper entweder ganz veraltet oder auch mit kleinen Mängeln behaftet ist, so möchte ich nun versuchen, einen den modernen philologischen Anforderungen entsprechenden Text mit vollkommenem Variantenverzeichnis zu liefern. Mit Rücksicht darauf habe ich es nicht für verlorene Arbeit gehalten, sowohl für die alliterierenden als auch für die prosaischen Fassungen der Sage die Handschriften noch einmal einzusehen. Da ferner nur Kemble's Ausgabe einen, jedoch ganz unzureichenden Kommentar enthält, so habe ich mich bemüht, durch einen ausführlicheren das Verständnis der oft schweren Stellen zu erleichtern. Zu diesem Zwecke habe ich die gesamte ae. Literatur in Grein-Wülkers Bibliothek der Poesie und Prosa, ferner die theo-

---

[1]) Von Richard Paul Wülker. Leipzig 1898. III. Bd. 2. Hälfte, S. 58—82 einschließlich.

[2]) Zu Alt- und Mittelenglischen Dichtungen XII. 60. Salomo und Saturn in Anglia XXIII, 123—125. Halle 1901. Früher hatte schon Sievers in PBB. X und XII die Gedichte zum Teil metrisch untersucht.

logische[1]) Literatur nach Thorpe's Ausgabe der Homilien Aelfric's, sowie Napier's Ausgabe der Homilien Wulfstan's, endlich Skeat's Ausgabe von Aelfric's Lives of Saints und Morris' „Blickling Homilies" daraufhin untersucht und Parallelstellen für unser Denkmal in dem Kommentar angeführt. In der nachfolgenden Inhaltsanalyse sind die zum Verständnis der altenglischen Dialoge unumgänglich notwendigen Parallelstellen bereits kurz angegeben. Durch das beigefügte vollständige Glossar wird einem sämtlichen Ausgaben anhaftenden Mangel abgeholfen. Eine ausführliche Beschreibung der Handschriften, sowie eine Untersuchung über ihr gegenseitiges Verhältnis erschien notwendig. Desgleichen wurde ein Verzeichnis der handschriftlichen Längezeichen mit den Abweichungen von Dr. Aßmann's Text beigefügt. Durch die eingehende Analyse der Gedichte gelang es, den inneren Zusammenhang, besonders des 2. Gedichtes, klar zu legen, dessen logische Verbindung bis jetzt nur teilweise erkannt war.[2])

Über die unbekannten Verfasser habe ich durch die lautlichen Untersuchungen Genaueres anzugeben vermocht. Der Untersuchung unseres altenglischen Denkmals schickte ich eine übersichtliche Darstellung der allgemeinen Sagengeschichte unter Berücksichtigung der neuesten Literatur voraus, nicht allein um den Leser über die ungeheuer weite Verzweigung der Sage zu orientieren, sondern auch um eventuelle gemeinsame Züge der ae. Fassungen der Sage mit den anderen Bearbeitungen aufzudecken. Bei der Darstellung der allgemeinen Sagengeschichte habe ich mich bemüht, den Inhalt der einzelnen Fassungen der Sage dem Leser vor Augen zu führen; es würde jedoch nicht in den Rahmen vorliegender Abhandlung fallen, über Quellen, Verfasserfragen etc. der

[1]) Für die rein theologischen Stellen in unseren Dialogen haben mir besonders die H. Professoren Bardenhewer und Knöpfler (München) und Prof. Schrörs (Bonn) die richtigen Wege gewiesen; ihnen allen spreche ich hier meinen wärmsten Dank aus.

[2]) Vgl. Grein: „Salomon und Saturn tauschen gegenseitig weise Sprüche ohne inneren Zusammenhang aus."

jüdischen, arabischen, russischen, polnischen, deutschen, französischen etc. Fassungen ebenso wie bei der englischen zu berichten. In der Quellenfrage unseres Denkmals glaube ich durch eine eingehendere Untersuchung das Verhältnis der Contradictio Salomonis zu unseren Dialogen mehr geklärt zu haben.

Was die andere altenglische Gestaltung der Sage von Salomo und Saturn, die im Cotton Vitellius A XV überliefert ist, betrifft, so hat dieser Prosadialog mit unseren Gedichten und mit dem prosaischen eingeschobenen Bruchstück nichts als die Dialogform gemein. Er weicht auch von den anderen Fassungen der Salomon-Markolf-Sage gänzlich ab, da er in das reiche Gebiet der Lucidarienliteratur gehört, weshalb er eine eigene Untersuchung erfordert.[1])

Daß es Not tat, das Wesen des „Salomo und Saturn" klarer zu stellen, zeigt sich am besten, wenn wir die verschiedenen Auffassungen dieser Dialoge von Seiten der Forscher und deren oft widersprechende Ansichten ins Auge fassen.

Die Urteile [2]) von *Conybeare* (1826) und *Kemble* [3]) (1848)

---

[1]) Literatur darüber siehe bei Wülker: Grundriß, S. 500; ferner Besprechungen bei Conybeare, a. a. O.; Bouterwek, S. CXIII; Kemble, a. a. O.; Stopford Brooke, S. 289; Köhler: Kleinere Schriften; Skeat in: The Academy 1895, II, 343; E. G. Duff, S. XIV; sodann die treffliche Abhandlung von Max Th. W. Förster: Two Notes on Old English Dialogue Literature, in: An English Miscellany. Presented to Dr. Furnivall in Honour of his seventy-fifth Birthday. Oxford 1901. Ferner Karl D. Bülbring: Sidrac in England, in der Festgabe für Wendelin Förster zum 26. Okt. 1901, Halle 1902. — Über den me. "Lucidary" siehe besonders Karl Schorbach: Studien über das deutsche Volksbuch Lucidarius, in: Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germ. Völker von Brandl, Martin und Schmidt, 74. Heft. Straßburg 1894.

[2]) Siehe Wülker, Grundriß a. a. O.

[3]) Nach Kemble's Ausgabe übersetzte Migne in seinem Diction. des Apocr. Paris 1858, II. Bd., 872 ff. einige Partien des Salomo und Saturn in das Französische.

habe ich bereits angeführt. Henry *Morley*[1]) (1864) äußert sich nur kurz in der Sache: "Saturn, in the poem, seeking from Salomon knowledge of the Paternoster, is instructed of its virtues, and those of the word of God, which is golden, stoned with gems, and silver-leaved. Among the successive letters of the word Paternoster, power is distributed; and thus in mystical way, according to a humour of the East, there is represented contest between the Paternoster and the Devil, who, as a prose continuation of the dialogue sets forth, will take thirty shapes, and be met in each by the Pater Noster. In answer to questions of Saturn, "What kind of head has the Paternoster?" etc., Salomon replies in strains of Eastern hyperbole. In the second part of the poem, Salomon and Saturnus exchange at random metrical proverbs or wise counsels in a dialogue that does not aim much at coherence." Über die Quelle sagt er: "Among spurious books of Scripture was a "Contradictio Salomonis", withdrawn from the Canon in the fifth century by Pope Gelasius; and of this, or some work like it, the Anglo-Saxon poem of "Salomon and Saturnus" — wholly wanting the characteristics of the Anglo-Saxon mind — may have been a version." — Auch *C. Hofmann*[2]) (1871), der einen Vergleich der Sage von Salomon-Abdemon-Hiram und Salomon-Markolf-Saturn zieht, kommt auf unsere altenglische Fassung zu reden, deren Ausbildung er in letzter Linie auf den Orient zurückführt. Hinsichtlich des Gegenredners Salomo's sagt er: Die Kirchenväter hielten den Saturn für den Malcol, i. e. Moloch, da beide Kinderfresser waren, freilich mit dem Unterschiede, daß Saturn seine eigenen Kinder fraß, dem Moloch dagegen die Kinder seiner Anbeter in seiner ehernen Bildsäule geopfert wurden (S. 431).

So verwiesen diese Gelehrten nur auf das orientalische Element, welches sich in unserem Salomon und Saturn ausprägt; das heidnisch-germanische wurde zum ersten Male von

---

[1]) English Writers I, p. 328, London 1864; 3. Aufl. (1897) II, 205.

[2]) Über Jourdain de Blaivies, Apollonius von Tyrus, Salomon and Marcolf, in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie, phil.-hist. Kl. 1871, Bd. I, 415—433. Siehe auch Schaumberg, S. 55.

Kemble, dann in der kurzen Besprechung H. *Sweet's*[1]) (1871) betont: "The curious poem, Salomon and Saturn, consists also of a variety of gnomic sentences, mixed, however, with a variety of other matter, in the form of a dialogue. Much of the poem is of foreign origin, and often wildly extravagant, but many passages have a strongly heathen character, and are probably fragments of some older piece resembling the Eddaic Vafþrúđnismál." Etwas eingehender bespricht *Hammerich*[2]) (1873) unsere Gedichte: „Übrigens ist jenes Gespräch ein sehr eigentümliches Geistesprodukt, durchaus phantastisch abenteuerlich, halb germanischen, halb orientalischen Charakters und etwas barock. Jedenfalls ist es geeignet, die Aufmerksamkeit des Lesers zu spannen, wie denn namentlich die Schilderungen, die es enthält, alles Lob verdienen. Der erste Abschnitt dieses Bruchstückes enthält Salomon's Preis des göttlichen Wortes . . . . . Hier verwandelt sich auf einmal „das Wort Gottes" in das Paternoster. Und dieser wohlgerüstete Kämpe, das Gebet, wird mit solchen Zügen geschildert, daß sie an den gewaltigen Donnerer, Gott Thor, erinnern. So erscheint in der prosaischen Gestalt des Gespräches „Thor mit der Feueraxt" (statt des Hammers, Mjölnir), im heißen Kampfe mit dem Teufel.[3]) Jeden Buchstaben des Paternoster nennt unser Gedicht eine scharfe Waffe, welche den Satan und „Satans Degen", die bösen Geister, steche, haue, zerschmettere, vernichte. „So daher jemand sein Schwert ziehen will, der möge zuvor ein Paternoster singen." Der zweite Abschnitt enthält ein Rätselspiel zwischen Saturn und Salomo, jene Art geselligen Spieles, welche im alten Norden durchweg beliebt war, so daß wir an einzelne Stücke der älteren Edda erinnert werden."

---

[1]) In seiner "Sketch of the History of Anglo-Saxon Poetry", in: Thom. Warton's History of English Poetry etc., ed. by W. Carew Hazlitt. London. 1871. Vol. II, p. 18.

[2]) Fr. Hammerich: De episk-kristelige Oldkvad hos de Gotiske Folk. 1873, S. 80—81. — Aus dem Dänischen übersetzt von Al. Michelsen: Älteste christliche Epik der Angelsachsen, Deutschen und Nordländer . . . . von Fr. Hammerich, Gütersloh. 1874, S. 111—113.

[3]) Hammerich druckt dies von Kemble ab, ohne die Korrektur von Bouterwek, a. a. O., S. CXV, beachtet zu haben.

Im Sinne Kemble's erklärt sich W. *Schaumberg*[1]) (1876) über unseren Salomon und Saturn: „Es ist nämlich ein sehr ernst geführtes Gespräch über die Gottheit Christi und über sonstige Fragen philosophischen, theologischen und mystischen Inhalts. Salomo belehrt einfach den letzteren, von einer Auflehnung des Saturn oder einer Parodierung der weisen Reden Salomo's ist nichts darin zu finden. Man kann überhaupt nur dem allgemeinen Charakter nach sowohl die französischen Rezensionen als auch die deutsch-lateinischen Dialoge untereinander und mit dem Salomon-Saturn vergleichen, gemeinsames in Sprüchen etc. bieten sie gar nicht dar. Dem allgemeinen Charakter nach berührt sich das Französische mehr mit den deutsch-lateinischen Dialogen, in einer anderen Beziehung aber stimmt es mit dem angelsächsischen überein, das ist: während diese beiden nur aus Rede und Gegenrede bestehen, hat sich um die deutschen sowohl als lateinischen Dialoge eine Rahmenerzählung geschlungen." Schaumberg bespricht auch die Entstehung der Salomo-Markolf-Sage, die er gegenüber den bisherigen Ansichten als im Abendlande ausgebildet sich vorstellt; er nimmt als Antagonist Salomo's den Gott Saturn und erblickt in Markolf den jüdischen Markolis, mithin auch den römischen Mercurius.

Sehr ausführlich äußert sich *Ten Brink*[2]) (1877) über unsere altenglischen Bearbeitungen: „Der Wortkampf, sei es in Sprüchen oder Rätseln, sei es in Prahlreden, scheint auf alter und tiefeingewurzelter germanischer Sitte zu ruhen. Im altnordischen Wafthrudnismal sehen wir Odhin unter dem Namen Gangradr den weisesten und stärksten aller Riesen, Wafthrudnir besuchen und beide ihr Wissen in einem Kampfe messen, dessen Preis das Leben des Unterliegenden bildet. In England aber tritt die dialogische Gnomik, soweit sie uns erhalten, in Verbindung mit einer orientalischen, jedenfalls im Judentum ausgebildeten Sage auf, welche den König

---

[1]) Untersuchungen über das deutsche Spruchgedicht: Salomo und Morolf, in Paul und Braune's Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 2, Halle. 1876, S. 31.

[2]) Geschichte der englischen Literatur I, S. 112—114. I² (ed. Brandl) 1899. S. 105—106.

Salomo im Gegensatz zu Marcolis, dem Mercur oder Hermes des klassischen Altertums, als den Vertreter jüdischer Weisheit heidnischem Wissen und heidnischer Redegewalt gegenüber darstellte. An Stelle des Marcolis jedoch, dessen Name bei den germanischen Stämmen in das anklingende bekanntere Marculf überging, erscheint in der altenglischen Dichtung Saturn, eine Vertauschung, die sich am besten doch wohl aus Verwechslung von Marcolis mit Malcol (Milcol, Milcom) d. i. Moloch, dem orientalischen Saturn, erklärt. Zwei poetische Gespräche zwischen Salomo und Saturn sind uns — beide lückenhaft — überliefert, deren Inhalt als ein durchaus christlicher, jedoch sowohl mit rabbinistischen wie mit germanischen Vorstellungselementen versetzt erscheint." — Darauf gibt er eine kurze Inhaltsangabe der beiden Dialoge; den zweiten hält er für „vielleicht etwas älter". Hinsichtlich des Alters sagt er: „Der poetische Stil in diesen Gesprächen . . . . steht der älteren Dichtung näher als die Diktion in den Metren des Boetius, wo ein neues, der prosaischen Rede verwandtes Element sich geltend macht. Namentlich aber hinsichtlich der Behandlung des Verses, der Alliteration unterscheiden sich diese von jenen. Wenn in Salomo und Saturn und in Satan Zahl und Lage der Stäbe der alten, aber fast nie ausnahmslos befolgten Regel zuweilen nicht entsprechen, so zeigt sich doch mit kaum nennenswerter Ausnahme die relative Tonstärke der Silben bei der Alliteration berücksichtigt."

Bestimmter in bezug auf eine chronologische Fixierung drückt sich *Grein*[1]) (1880) aus, der unsere Gedichte sehr frühe ansetzen will: „Gleichfalls dem Anfang des 8. Jahrhunderts dürfte ein angelsächsischer poetischer Dialog zwischen Salomo und Saturn angehören, der aber lückenhaft auf uns gekommen ist; zuerst belehrt Salomo den Saturn hauptsächlich über die mystischen Eigenschaften des Paternoster, und dann tauschen beide gegenseitig Sprichwörter und andere weise Sprüche ohne inneren Zusammenhang aus."

---

[1]) Kurz gefaßte angelsächsische Grammatik. Kassel. 1880, herausgegeben von R. P. Wülker, Leipzig. 1879, S. 9.

Zu neuen Resultaten gelangte *F. Vogt*[1]) (1880), nicht allein für die ae. Bearbeitung, sondern auch für die Sagengeschichte im allgemeinen. Da jedoch dieser um die Salomosage so hochverdiente Gelehrte hinsichtlich des Saturn eine unrichtige und daher für die Gedichte eine nicht immer ganz einwandfreie Auffassung zeigt, so werde ich bei meiner Abhandlung über die Persönlichkeit des Saturn ausführlicher auf seine Abhandlung zurückkommen.

Kurz, aber ungünstig urteilt *J. Earle*[2]) (1884), der sich an Kemble anschließt, über unsere Dichtung, da er besonders die eingeschobene Prosaversion berücksichtigt: "There are, however, some places in which one is moved to doubt whether the extravagance is the product of pure simplicity, and without the least tinge of drollery . . . . The fragments preserved are partly poetical and partly in prose: the poetry is rather insipid." Earle führt sodann aus der Prosaversion die Stelle an, in welcher das Herz des Paternoster geschildert wird, und bemerkt dazu: "I do not undertake to assert that this piece is as old as the first half of the tenth century . . . I believe that these "Dialogues" are the only part of Anglo-Saxon literature that can be suspected of mockery. The earliest laughter of English literature is ridicule; and if this ridicule seems to touch things sacred, it will, on the whole, I think, be found that not the sacred things themselves, but some unreal or spurious use of them, is really attacked. So here, if there is any appearance of a sly derision, the thing derided is not the Paternoster, but the vain and magical uses which were too often ascribed to the repetition of it."

Gegen diese abfällige Kritik wandte sich bereits *Wülker* (1885) in seinem Grundriß.[3]) Er schließt sich an ten Brink an und sagt (ib. S. 365): „Es ist wohl anzunehmen, daß die

---

[1]) Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf. I. Bd. Salman und Morolf. Halle a. S. 1880. (Über Salomon und Saturn vgl. S. LIII—LV.)

[2]) Anglo-Saxon Literature. London, Society for Promoting Christian Knowledge. 1884, S. 210—212.

[3]) Grundriß zur Geschichte der angelsächsischen Litteratur. Leipzig. 1885. S. 366.

beiden jetzt in A zusammengestellten Gedichte ursprünglich keinen weiteren Zusammenhang hatten, als daß in beiden Salomo und Saturn auftreten. Diese rein äußerliche Ähnlichkeit war sicherlich auch der Grund, weshalb man sie zusammenbrachte. Das zweite Gedicht ähnelt mehr anderen Salomon-Saturn-Morolf-Dichtungen, indem es ein wirkliches Zwiegespräch ist. Daß wir etwa dadurch berechtigt wären, ihm ein höheres Alter als dem ersten zuzuschreiben, scheint mir durchaus zweifelhaft, auch sonst finde ich keinen Grund für eine solche Annahme." Wülker gibt sodann eine gedrängte Übersicht des 1. Gedichtes, für das er als Quelle eine lateinische Vorlage voraussetzt. Fälschlich hält er jedoch die Verse 169—177 für den Schluß des 1. Gedichtes. Wie ich im folgenden zeigen werde, bilden diese den Schluß des 2. Gedichtes. Auf seine weiteren Ausführungen werde ich bei meiner Auffassung der ae. Bearbeitung näher eingehen.

Gleich Wülker befaßte sich auch Ad. *Ebert*[1]) (1887) eingehender mit dem Salomo und Saturn: „Das angelsächsische Werk hat einen viel altertümlicheren, ernsten Charakter, der den orientalischen Ursprung dieser eigentümlichen Dichtung überall offen zeigt. Sicherlich ist es auf Grund einer lateinischen Vorlage verfaßt, die uns nicht überliefert ist, und gewiß einer griechischen Quelle folgte . . . So wie wir es besitzen, besteht es aus zwei Gedichten, vom ersten sind 178, vom zweiten 328 Langzeilen erhalten. Innerhalb des ersten findet sich noch ein prosaisches Stück eingeschaltet, das vielleicht darauf hinweist, daß die gemeinsame Vorlage ganz in Prosa verfaßt war. Und dort wird der Angelsachse sich ihr am engsten angeschlossen haben." — Gleich Vogt sieht auch Ebert in Saturn nicht den alten Gott der klassischen Mythologie, sondern einen Fürsten der Chaldäer, wie sich aus dem ganzen Werke ergibt, und den Salomon einmal Bruder nennt. Am Schlusse sagt er: „Es kann wohl zweifelhaft sein, ob die beiden Gedichte von einem und demselben Verfasser herrühren; dagegen erscheint es mir sicher, daß das eine im

---

[1]) Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig. 1887, III. Bd., S. 91—96 einschl.

Hinblick auf das andere, und beide auf Grund derselben Quelle verfaßt sind, so viele Berührungspunkte zeigen sie untereinander. Der Verkehr Salomo's mit den Dämonen, wie er in apokryphischen Werken des Alten Bundes, so namentlich in dem griechisch geschriebenen „Testament Salomo's“ geschildert wird, auf Grund weitverbreiteter orientalischer Sagen, hat die Anregung zur Abfassung des griechischen Werks gegeben, welches — wie ich annehme — in lateinischer Übertragung für den Verfasser des einen wie des anderen angelsächsischen Gedichtes die Vorlage bildete.“ Mit Wülker (S. 366) weist auch er die von Vogt S. LIV den beiden Gedichten zugeschriebenen Tendenzen, daß das erstere es auf eine Läuterung der abgöttischen Überlieferungen abgesehen habe, und das zweite die Überlegenheit christlicher Weisheit über die weltlich-magische Gelehrsamkeit verherrlichen solle, zurück.

Nur kurz spricht sich E. *Duff*[1]) (1892) über unsere Gedichte aus: "The earliest form of the story, as far as can be gathered from allusions to it, was a serious dialogue on theological and mystical questions between two persons of equal learning but of widely different feeling. If we accept Asmodeus, the prince of demons, as a prototype of the early Marcolphus, or, as he was called in England, Saturnus, the contest becomes one between inspired and infernal wisdom; and a manifest connection is found between the Eastern allegory and the earliest forms of the legend in the West, in which Saturnus, earl of a country "where no man may step with feet", contends in argument with Solomon . . . . . From a remote period forms of the dialogue seem to have been known in England, and two very early versions, under the title of "Solomon and Saturnus", are still in existence . . . The first part consists of Solomon's elaborate explanation of the Pater Noster, setting forth the power and value of the individual letters in a manner which, to a modern reader, would seem to require wisdom even greater than Solomon's to un-

[1]) The Dialogue or Communing between the Wise King Salomon and Marcolphus. London. 1892, S. XIII.

derstand. The second part is a theological and moral disputation, bearing no resemblance to other versions of the story, except in being arranged in the form of a dialogue".

Ausführlicher geht *Stopford A. Brooke* (1899)[1]) darauf ein: "There are two dialogues between Salomo and Saturn with which we may close the poetry of the ninth century. They are fragmentary. The oldest is the second in the manuscript [ll. 179—506]. We guess this from the vigorous way in which it begins: "Lo I heard — —". Darauf gibt er dann eine Inhaltsangabe in kurzen Zügen; über die Grundidee äußert er sich: "Solomon stands as the representative of Christian wisdom, Saturn of the heathen wisdom of the East." — Über die allgemeine Sagengeschichte urteilt er kurz: "In the "dialogues between Solomon and Marculf" Marculf does not play the grave part of Saturn, the Eastern sage, but that of the peasant or mechanic full of uneducated mother-wit and rough humour. This suits the mediæval temper, always a little in rebellion against the predominance of the Church, the Noble, and the king. And again and again Marculf's native wit has the better of Solomon. But in this early Anglo-Saxon dialogue no such levity is allowed." Das 1. in der Handschrift stehende Gedicht hält er also für das spätere: "It has no introduction, and Saturn at once asks Solomon to explain to him the power of the Paternoster. The answer takes up the whole poem, and in the course of it many interesting examples of folk-lore and superstition occur." — — Von der eingeschalteten Prosaversion hat auch er keine allzu hohe Meinung, wenn er sagt: "Then a prose fragment is inserted full of curious things concerning the shapes which the Devil and the Paternoster will take when they contend together, of how the Paternoster will shoot at the Devil, of what kind of head and of heart the Paternoster has, and of all the wonders of his body; wonders so heaped up and amazing that they may have had their origin in Eastern imagination."

---

[1]) English Literature from the Beginning to the Norman Conquest. London. 1899, S. 210—211; dagegen berührt derselbe Verfasser den "Salomo and Saturn" nur kurz in seiner zweibändigen "History of Early English Literature" etc. London. 1892, I. Bd., S. 194.

Die bisherigen Ergebnisse der Forschung faßt *G. Körting*[1]) (1899) in ein paar Sätzen zusammen. Entgegen seiner früheren Ansicht sagt *Wülker* (1900)[2]): „Das Gedicht, das jetzt in den Ausgaben an 2. Stelle steht (V. 179—506), ist jedenfalls das ältere.“ Dann gibt er eine Inhaltsangabe. Nur kurz spricht sich *Max Förster*[3]) (1902) über die vermutliche Quelle der ae. Bearbeitung aus. „Daß gerade die irisch-angelsächsische Kirche, die bei ihrer räumlichen Entfernung von Rom allzeit einen nationalen, selbständigen Zug gezeigt hat, eine fast verschollene Apokryphe bewahrt hat (i. e. die von Jamnes und Mambres), ist nicht zu verwundern. Fehlt es doch nicht an Beweisen, daß die irisch-angelsächsische Kirche eine besondere Vorliebe für diesen Literaturzweig gehabt hat. James weist darauf hin, daß eine Form der Vita Adae und Evae in dem irischen Saltair na Rann benutzt ist, und daß der altenglische Dialog zwischen Salomon und Saturn möglicherweise aus der Contradictio Salomonis, die das Gelasianische Dekret verdammte, geschöpft ist“ etc.

Die letzte Besprechung finden unsere Dialoge in der großen Literaturgeschichte von *R. Garnett* und *E. Gosse*[4]) (1903): “In didactic literature we have a translation of the distichs of Valerius Cato, and two dialogues in verse and two in prose between Solomon and “Saturn”. The origin of these is Hebraic; they belong to the extensive class of writings, founded on the history of the Queen of Sheba's visit to Solomon, in which the wise king is represented in friendly contest with visitors who come to make trial of his wisdom. One of these in the earliest form of Hebrew tradition is Hiram, King of Tyre, whose place at a later period is taken by “Marcolis”, no other than Mercurius, whether the Gentile deity or the Egyptian sage Hermes Trismegistus. Entering

---

[1]) Grundriß der Geschichte der Englischen Litteratur[3]. Münster. 1899, S. 56.

[2]) Geschichte der englischen Litteratur. Leipzig u. Wien. 1900, S. 48.

[3]) Das lateinisch-altenglische Fragment der Apokryphe von Jamnes und Mambres, in: Herrig's Archiv Bd. CVIII, 1902, S. 27 (u. Bd. CX, 1903.)

[4]) English Literature, an Illustrated Record in Four Volumes. London. 1903, I. Bd., S. 61—62.

Europe, Marcolis became the German Marcolf or Morolf, and by a stroke of genius was transformed into the prototype of Eulenspiegel and Sancho Panza, plain coarse common-sense mocking divine philosophy, and low cunning winning an apparent triumph over lofty but unpractical wisdom. There is nothing of this profound double-edged irony in the Anglo-Saxon pieces, where "Saturn" — how coming by that appellation is hard to tell — manifests no trait of Morolf or Sancho, but is simply a propounder of queries sometimes encountered by meet replies, sometimes by a recital of the wildest imaginings of the Rabbis."

So möge es mir nun vergönnt sein, durch die folgenden Untersuchungen etwas mehr Licht über den rätselhaften „Salomo und Saturn" zu verbreiten.

2. Beschreibung der Handschriften und ihr Verhältnis zu einander.[1])

Die altenglischen Bearbeitungen von Salomo und Saturn sind uns in zwei Pergamenthandschriften [2]), in beiden jedoch lückenhaft, überliefert, die jetzt im Corpus Christi College zu Cambridge aufbewahrt sind. Die Haupthandschrift, ein Codex in 8⁰, nach Kemble's und Grein's Vorgang mit A bezeichnet, trägt die Nummer 422 (früher S. 16), die andere, Handschrift B, die Nummer 41 (früher S. 2). Erstere enthält alles, was überhaupt noch von unseren Gedichten erhalten ist. Sie besteht aus 26 Seiten, die in einer kleinen, oft schwer lesbaren Schrift, und, wie Kemble vermutete, von einer weiblichen Hand geschrieben sind. Jede Seite umfaßt gewöhnlich 24 Zeilen; die 1. Seite dieser Handschrift, welche die Verse 1—30[a] enthält, ist so gut wie ganz unlesbar, da sie durch chemische Einflüsse fast ganz schwarz geworden ist. Ich selbst konnte nur auf der ersten Zeile

[1]) Vgl. Wülker, Grundriß, S. 361; ferner Kemble, S. 132; Grein, Bibliothek II. Bd. S. 413; Sweet, Collation in Anglia I, S. 150; Schipper, Salomo und Saturn, in Germania XXII, S. 51.

[2]) Vergleiche Wanley, Catalogus. S. 114 und 149; siehe oben. S. 26.

S : : : RN : : [1]), auf der 2. Zeile a : da von ȝlanda, und onb : : : : von onbyrȝed, auf Zeile 3 on von onlocen, auf Zeile 4 : : : : hter von treahteras, 5 : : : : m : c : l : von micelan, 9 : : : : odde æ : : odde eor : : : (hier also abweichend von B) [2]): dann auf Zeile 13 cantices, auf Zeile 16 eordan, Zeile 18 Se : : : : done, Zeile 19 warad he, Zeile 20 on domdæȝe dr : c : und auf der letzten, der 24. Zeile, of : dwi von of edwittes mit Sicherheit entziffern. Die 2. Seite der Handschrift ist nur gegen Ende schwer lesbar, die 3.—11. Seite sind sehr gut zu lesen. Die 11. Seite hat unten ein großes Loch, das selbstverständlich auf der 12. Seite wiederkehrt. — Der Text des ersten Gedichtes ist uns also in A (von v. 30ª ab deutlich) bis v. 168 [3]) einschließlich (auf Seite 6) erhalten.

Ohne Unterbrechung folgt in der Handschrift, in der Mitte der Seite 6 und von derselben Hand, ein Bruchstück aus einem Prosagespräche zwischen Salomon und Saturn. Dieses geht bis S. 12 einschließlich. Dahinter ist ein Blatt herausgeschnitten.[4]) Auf dem 7. Blatte, also Seite 13, beginnen die v. 169—177, die nach vorliegender Untersuchung den Schluß des 2. Gedichtes bilden.

In der Mitte derselben Seite fängt das 2. Gedicht an, das schon äußerlich durch die großen Buchstaben der ersten Zeile kenntlich ist: HWÆT IC FLITAN ȜEFRÆȜN. Die 14. Seite ist ausradiert und mit lateinischem Text überschrieben. Von der 15. Seite sind die ersten 5 Zeilen, sowie die Mitte undeutlich, die 16.—19. Seite ist sehr gut zu lesen; die 20. dagegen schwer, die nächsten Seiten wieder gut, die 26. Seite jedoch sehr schwer. Mit Seite 26 schließt die Handschrift; das übrige scheint nach den bisherigen Herausgebern herausgeschnitten zu sein, trotzdem in der

---

[1]) Also das 1. Gedicht begann wie das 2. auch mit großen Anfangsbuchstaben.

[2]) Dadurch wird die von Holthausen in Anglia XXIII, S. 123 verlangte metrische Konjektur handschriftlich bestätigt.

[3]) Ich zitiere nach meiner Ausgabe, die also von dem Texte bei Grein-Wülker hier um eine Zeile differiert.

[4]) Kemble: "After a lacuna of one or more pages the couplets recommence." — Es fehlt nur ein Blatt.

Handschrift selbst nichts zu bemerken ist. Ich selbst glaube, daß nur wenig fehlen kann und bin der Meinung, daß das nach der Prosa ausgeschnittene Blatt die Fortsetzung des 2. Gedichtes bildete, an die sich dann der Schluß, eben die Zeilen 169—177, anreihten (vgl. unten).

Das Fehlen eines Blattes müssen wir auch nach Vers 306 annehmen, obgleich in der Handschrift nichts zu sehen ist, ebenso nach Vers 396 (vor Blatt 23). Der Sinn, alsdann besonders das Fehlen der Antwort Salomo's drängen uns zu diesem Schlusse. Diese zwei Blätter können aber nicht zu demselben Bogen gehört haben.

Die *zweite* handschriftliche Überlieferung B steht auf dem ziemlich breiten Rande der Folioseiten 196—198 einer sehr wertvollen Handschrift von Alfred's Beda und ist in einer großen, deutlichen Hand geschrieben. Die Schrift stammt wohl aus dem Ende des 11. Jahrhunderts. Sie enthält zwar nur die Verse 1—94 T, doch ergänzt sie auf diese Weise glücklich die Handschrift A, indem die wenigen auf der 1. Seite der hs. A noch lesbaren Worte genau mit jenen in B übereinstimmen. Nach diesen Handschriften wurden, wie ich bereits im vorhergehenden bemerkte, die beiden Gedichte und die Prosaversion zuerst von Kemble, jedoch unkritisch, dann von Schipper gedruckt. Die Gedichte allein finden sich bei Grein und Grein-Wülker in der Bibliothek. Bei einer nochmaligen Vergleichung fand ich zwar nur ein paar Stellen, die für den Text zu verbessern waren; doch ohne vorherige Einsicht der Handschriften wäre es nicht möglich gewesen, einen Schluß auf das nach der Prosa fehlende Blatt zu machen. Die Accente gebe ich im folgenden gesondert. Der Umfang der Lücken ist, wie bei Schipper, durch Punkte (: : : = 3 Buchstaben fehlen) bezeichnet. „Abkürzungen, im Text durch kursiven Druck angedeutet, kommen in den beiden Handschriften nur wenige vor, mit Ausnahme des bekannten, in der Regel gebrauchten Zeichens ⁊ für *ond*, wie es aufzulösen ist (nicht *and*) [1]) nach Anleitung einzelner Fälle

[1]) Schipper, a. a. O., S. 51.

des Prosabruchstückes, wo das Wort sich öfters auf p. 7—12 der hs. so geschrieben findet." Das Getrenntstehen der Komposita habe ich im folgenden durch Bindestriche angedeutet.

Was das Verhältnis der beiden Handschriften zu einander betrifft, so will ich es durch eine Gegenüberstellung der hauptsächlichsten Abweichungen klarlegen. Die Worte vor der Klammer sind jene der Handschrift A, die daneben stehenden jene von B; die Zahlen beziehen sich auf meine Ausgabe. Aus den ersten 30 Versen ist also nur [elnes] odde æ : : : odde eor : : : gegenüber odde æhte eorlscipes in B 10 anzuführen. Die Handschrift A liefert also hier die bessere Lesart. Ferner müssen wir zur Vergleichung heranziehen: se ʒepalm-twiʒoda Pater N*oste*r[1]) in B 11; ebenso þ ʒepalm-twiʒude pater nr̄ B 38 mit dæt ʒepalm-twiʒede Pat*er* Noster in A 38. Alsdann: ʒifrust] ʒifrost B 47; eadost] eadusd B 35; worolde] woruldе B 56; ʒripu] ʒripo B 45; fyrwit] fyrwet B 57; federsceatum] federscette B 31; feohʒestreona] fyrnʒestreona B 31; unʒelic] unʒesibb B 34; ʒetælrime] ʒetales rime B 37; ontyned] untyned B 39; swylce] swilce B 42; dy fehlt B 42; dream] dry B 43; intinʒum] intinʒan B 44; ʒifrust wealled] ʒifrost weallad B 47; steored] stered B 50 (vgl. dreosed A, B 59); heofona rices hereʒeatewa wiʒed] heofon rices hereʒeatowe weʒed B 51; ʒast] ʒæst B 53; durh ʒastes ʒife ʒodspel secʒan] durh ʒæstæs ʒife ʒodspellian B 64; vgl. ʒæst Geist A 85; scyldiʒũ] scyldũ B 55: A ist also hier ganz gedankenlos; asceadan] asceaden B 55; wuldorlicne] wundorlicne B 56; ʒaf] ʒeaf B 55; mod ʒemenʒed] mod ʒeond menʒed B 58; hiʒe heortan neah hædre wealled] hiʒe heortan hearde wealled B 61, also B gibt besseren Sinn; ʒefeccan] ʒefetian B 68 (siehe Sievers[3] § 106, 3 und 416 Anm. 15 b und Bülbring, § 546.); clusum] clausum B 70; he ahieded zerstört] heʒe heʒe hided verbirgt B 72: B also schlecht; modiʒra middanʒearde] modiʒra middanʒeardes B 74; stadole strenʒra donne ealra stana ʒripe] stadole he is strenʒra þone ealle stana ʒripe B 75 (vgl. auch 80); lamena] lamana

---

[1]) Die kursiv gedruckten Buchstaben zeigen an, daß die Handschrift die gebräuchliche Abkürzung Nr̄ für Noster hat.

B 76; wincendra] winciendra B 76 (siehe später); he is] his B 77; dumbra] deadra B 77; B ist also gedankenlos; earmra fisca] earma fixa B 80; welm Wasser für Fische] wlenco Stolz B 81, B also gedankenlos; on westenne weard, weorđmynda] westenes weard weorđmynta B 82, letzteres metrisch besser; sođlice] smealice B 84; hine siemle wile lufian] hine symle luian wile B 85; ʒæst] ʒesiđ B 85; feohtende] feohterne B 86, B gedankenlos. ʒebrenʒan] ʒebrinʒan B 86; đu ʒebrenʒest] đu ʒebrinʒeđ B 87, B also falsch; on ufan] ufan B 87; ierne] yorn B 87 (siehe darüber in der Lautlehre); ʒuđ mæcʒa ʒierde] ʒudmaʒa ʒyrde B 89; sweopađ] swapeđ B 91; proloʒa prima] p*ro*loʒo prim B 88.

Einfluß von Nasalen in: beʒonʒanne] beʒanʒenne B 53; đonne] þane B 34, als; forđon] forđan B 47; đone] þane B 70.

Brechung: hwearfađ] hwarfađ B 34; vgl. auch toweorpeđ] toworpeđ B 73.

Palatalisierung: ofslihđ] ofslehđ B 92; scippend] sceppend B 55; scyppendes] scippendes B 78.

U/O-Umlaut etc.: heofona] heofna B 36; heofona] heofon B 51; hefenum] heofnum B 59; seofan] sefan B 44; seofan snytro ⁊ saule] sefan snytero ⁊ sawle B 65 (Bülbring § 234); vgl. ferner seolfres] silofres B 30; sylfren] seolofren B 63; leaf fehlt B 63.

Wechsel von ie, i, y: fylʒeđ] filʒiđ B 91; ʒefylleđ oder ʒesylleđ] ʒefilleđ fällt B 40; ʒimmum] ʒymmum B 62; siennihte] synnihte B 67; hie] hi B 68, 69; ʒetimbređ] ʒetymbređ B 73; scyldiʒra scyld, scyppendes] scildiʒra scild, scippendes B 78; siemle] symle B 84. 85; hwilum] hwylũ B 60; ʒif] ʒyf B 87; ʒierde] ʒyrde B 89.

Vergleiche auch: unnit B 20; ida B 28; aber untyned B 39; swylce] swilce B 47.

Die Handschrift B ist jünger und hat daher die Entrundung des y zu i in stärkerem Maße durchgeführt.

Abkürzungen kommen vor: enʒlum] enʒlũ B 35; þam] þã B 53; bocũ] bocum B 60; ælmihtiʒũ] ælmihtiʒum B 33. hwilum] hwylũ B 60.

Verschiedenheit der spirantischen Schreibung und Synkope erscheint: halʒan] haliʒan B 36; haliʒe] halie B 39;

bysiȝ] bisi B 60; merȝan] merian B 54; heofonas] heofnas B 39; heofona] heofna B 36; feriȝend] feriend B 79; neriȝend] neriend B 79; vgl. ȝeherian B 33; fremede] fremde B 33.

Allgemein:

Zeile 66 fehlt in A.

â fehlt in B 90; him fehlt in B 91.

B hat Vorliebe für þ: þone B] đone 90 A.

Die Runen sind nicht in B angegeben. Wiewohl B in einigen Fällen bessere und ältere Lesarten bietet, so macht es doch auf der anderen Seite wieder arge Verstöße; man kann eigentlich keiner Handschrift, soweit wir die Texte vergleichen können, den Vorzug geben. Das Schwanken in der Aussprache des i, ie, y macht es wahrscheinlich, daß die Schreiber beider Handschriften nach dem westlichen Teil des Westsächsischen gehören (Bülb. § 306, § 161 Anm. 2, § 163 Anm.). Wie ferner in der Lautlehre gezeigt werden wird, gehören die Verfasser der Gedichte dem nordhumbrischen Dialektgebiete an.

3. Verzeichnis der handschriftlichen Längezeichen.[1])

Hs. A: â 90 (fehlt bei Assmann), 92, 95, 348, 463; âbanne 478; âbelȝan 327; âbiteđ 299; âbreoteđ 294; âc 300, 333, 337, 361, 383, 445; âcende 362; âdreoȝan 360; ǽr 177, 271, 273, 427; âfeded 371; âfilleđ 296; âfran(?) 374; âȝe 475 (fehlt bei Assmann); âhieđeđ 72; âhloȝ 177; âldor 354; ân 245, 253, 384; âna 34, 273; âne 362; ânra 232, 354; ânsæceđ 181; âre 358; âsceadan 55; âstyređ 295; âtol 468; âtole 128; âđenden 473 (fehlt bei Assmann); âđreotan 446; âđreoteđ 427; âđrinȝan 502; âwa 321; âweceđ 282; âweorp 461.

bân 143; blîcan 234; bôca 183, 241; bôcstafas 161; breosttôȝa 183; brinȝân 232; brôđor 327; brucân 440.

cempân 138; corsiâs 185 (nicht über i); dêđ 299; dômdæȝes 271; dômes dæȝe 334; êndȝum 344; aber nicht eorđan 273, dessen Strich über r kein Accent ist.

[1]) Vgl. dazu Linke, Die Accente im Oxforder und Cambridger Psalter. Diss. Erlangen. 1886.

fâran 383; feld-ȝônȝende 153; fêorbuende 278; fêrhđ 177; fêt 263; flêt 191; flowân 320; fôrcumen 205; freônd 212 (von Assmann nicht angeführt); frûma 279; fûll 303 (von Assmann nicht angeführt); fŷr 414.

ȝârtorn 144 (von Assmann nicht angeführt, allerdings ist der Accent sehr undeutlich); ȝelîc 363; ȝerîmes 289; ȝeomriân 349 (von Assmann nicht angeführt); ȝewesân 180; ȝilpân 204; ȝôd 101; ȝôde 361 (von Assmann nicht angeführt).

hîne 274; hîs 177.

îren 299; îs 52.

lænân (sic!) 325; lîc 151; lixân 234.

mâne 315, 324; mânfulra 147; mên 179; mônn 250; môrtis 279; môt 320, aber nicht 396.

nê 395; nô 100.

ôf 67, 108, 176, 335, 336, 455, 461; ôfer 48, 274, 321; ôferbideđ 298; ôfer-hnæȝeđ 304 (von Assmann nicht angeführt); ôfermodan 449; ôferstiȝeđ 298; ôferwiȝeđ 297; ôffeoll 214; ôfslihđ 92; ôfsloȝ 213; ôft 346, 371, 426; ôme 299; ôn 82, 87, 91, 97, 113, 129, 134, 138, 154, 160, 176, 178, 213, 214, 223, 245, 253, 257, 260, 262, 272, 285, 290, 295, 296, 307, 312, 317 (fehlt bei Assmann), 325, 334, 364, 367, 383, 385, 387, 389, 392, 412, 413, 414 (beide), 429, 430, 452, 457, 497, 499, 500; ônæleđ 41; ônbyreȝeđ 241; ôn-fand 459; ônfođ 150; ônȝan 450; ônȝieldađ 131; ônhætan 42; ônliđiȝan 355; ônlutan 355; ônmedlan 350; ônsendađ 243; onwǽcned (fehlt bei Assmann) 219; ôrda 230, 231; ôrdum 141; ôrȝanes 32; ôrleȝ 373 (fehlt bei Assmann); ôrmod 348; ôrđancas 71; ôwiht 32.

râcenteaȝe 292; rapâs 330.

salomôn 368; scêal 354; sindôn 236; sôrȝfullne 377; stŷle 298; swâ 299; t̂o 68 (Accent über t); tô 308, 415, 428, 439, 445, 501, 503; tôbræddôn 430; tôdraf 461; torht̂e (Accent über dem zweiten t) 37; tunȝân 229.

uâsa 279; ût 163, aber nicht unȝelic 34; wâ 103; Wât 202, 428 (bei 205 ist nur ein Punkt über t); wêȝ 500; wendelsǽ 202; wîc 466; wînrôd 234; wîntre 466; wisdôm 180; wîssefa 437.

yra 47 trägt keinen Accent (falsch bei Assmann).

Hs. B: âna 34; âweaxen 27; dômdæʒe 25; fûs 57; fŷra 46; ʒlêda 47; îrenum 28; onhǽtan 42, aber nicht orþancas 71; ôwiht 32; stâna 75.

Prosa: âbimelech (S. 39); âc (S. 35); âdamas (S. 36); âdyfeđ (S. 38); ân (S. 37); ânra (S. 36); âspyrian (S. 36); dômescan (S. 35); êalra (S. 37); ʒesomnôd (S. 38); ilcân (S. 37); magôn (S. 36); middânʒeard (S. 37); ôf ʒeofones (S. 35); ôferʒesette (S. 35); ôferhleođ (S. 38); ôferworht (S. 36); auf jedem ôn (S. 35); ôn (S. 37); ferner ônæled (S. 35); on-ʒe-sômnôd (S. 38); ebenso auf jedem ônlicnisse (S. 35); ôrʒan (S. 38); tôsômne (accent über t und s) (S. 36); ûppe ôn (S. 35); ûs (S. 35); ûtan (S. 38, 39); ymbfæđmân (S. 37).

Was die Accente betrifft, so ist deren Bedeutung trotz Linke's Untersuchung noch nicht völlig geklärt; sicher ist, daß wir sie in unserem Denkmal nicht als Längezeichen der betreffenden Vokale auffassen dürfen. Denn sie stehen entweder auf ganz schwach betonten Wörtchen, oder auf unbetonten Vor- oder Endsilben, oder gar auf kurzen Stammsilbenvokalen, wahrscheinlich um den Vortragenden aufmerksam zu machen, daß er erstere nicht übergeht.

B. Komposition.

1. Wesen und Erklärung der altenglischen Fassungen.[1])

Im Altenglischen sind zwei Arten von Dialogen des Salomon und Saturn zu unterscheiden: die erste, ziemlich umfangreiche ist durch die Haupthandschrift Nr. 422 des Corpus Christi College zu Cambridge, die andere, viel kleinere durch das Manuskript Cotton Vitellius A XV vertreten. Vorliegende Abhandlung ist nur der ersteren gewidmet; die letztere erfordert eine eigene Untersuchung, da sie in das Gebiet der Elucidarienliteratur gehört.

Wie schon bei der Vergleichung der altenglischen Dialoge mit den semitischen und indogermanischen Bearbeitungen ausgeführt worden ist, stellt der ae. „Salomon und Saturn" den ältesten Repräsentanten der Salomosage in der abendländischen Vulgärliteratur dar. Er besteht, wie im folgenden ausgeführt werden wird, aus d r e i v o n e i n a n d e r u n a b h ä n g i g e n, fragmentarischen Zwiegesprächen. Das e r s t e, ein p o e t i s c h e s, enthält zuerst Salomo's Preis des Paternoster, das in der Gestalt eines Palmbaums erscheint. Darauf schildert Salomo dem Saturn die Überlegenheit der Buchstaben, aus denen sich das Paternoster zusammensetzt, — die aber nach Art der Runen gefaßt und personifiziert sind, — über den bösen Feind.

Das zweite, ein p r o s a i s c h e s Zwiegespräch, behandelt

---

[1]) Vergleiche Kemble in seiner Ausgabe; Hofmann, a. a. O. 423 und 431; Schaumberg, a. a. O. 31 und 45; Vogt, S. LIV; Duff: The Dialogue or Communing etc. S. XIII.

im ersten Teile den Kampf des Paternoster mit dem Teufel in je 15 verschiedenen Gestalten; daran schließt sich eine Beschreibung des Paternoster als eines Riesen von unermeßlicher Größe. — In der Handschrift folgen alsdann die Zeilen 169—177, die nach vorliegender Untersuchung den Schluß des 2. Gedichts bilden.

Dieser zweite poetische Dialog ist ein Rätselspiel, in dem Salomo und Saturn philosophische, theologische und mythische Probleme, wie den Unterschied zwischen Schicksal und Vorsicht, das jüngste Gericht, den „Wandernden Wolf“ zum Gegenstande ihrer Betrachtungen machen. Beide Gedichte hatten also keinen weiteren Zusammenhang; sie rühren auch, wie in der Lautlehre gezeigt werden wird, von zwei verschiedenen Verfassern her. Die äußerliche Ähnlichkeit, daß in beiden Salomo und Saturn auftreten, war, wie auch schon Wülker [1]) bemerkte, sicherlich der Grund für den Abschreiber, daß er sie in *eine* Handschrift vereinigte. Die Prosa wurde nur des verwandten Inhalts wegen, den sie mit dem ersten Gedicht hat, eingeschoben; sie ist also nicht eine prosaische Fortsetzung des ersten Gedichts; denn hier ist das Paternoster ganz anders aufgefaßt. Zu der Beweisführung dieser Behauptungen erschien neben der Lautlehre eine eingehende Analyse, die zugleich eine ausführlichere Inhaltsangabe [2]) ersetzt, unbedingt erforderlich; durch sie ist es auch möglich geworden, den Kern der oft sehr schwer verständlichen Dichtung und das Wesen des rätselhaften Saturn zu ergründen, was ich im folgenden klarzulegen versuche.

Ohne jede Einleitung beginnt das erste Gedicht sogleich mit der Rede Saturns (v. 1—19): „Wahrlich, ich habe von aller Inseln Büchern gekostet durch gelehrte Kunst, ich habe die Weisheit der Libyer und Griechen erschlossen, ebenso die Geschichte des Inderreiches. Mir wiesen die Erklärer die Geschichten in dem großen Buche M : ces(?). [3]) Doch

---

[1]) Grundriß, S. 365.

[2]) Eine solche findet sich bei Ebert, a. a. O. III, 97; vgl. ferner Bouterwek: Cædmon's des Angelsachsen biblische Dichtungen S. LXIV und CXV; ferner Vogt a. a. O.

[3]) In den erhabenen, schwierigen Büchern Mosis?

konnte ich niemals in allen den alten Schriften die Wahrheit finden. Da suchte ich noch, was in bezug auf Stolz oder Machtfülle, Stärke oder Besitz von Tugenden das palmenbezweigte (d. i. sieggekrönte; siehe S. 59) Paternoster wäre. Ich gebe dir, o Sohn Davids, Herrscher der Israeliten, alle 30 Pfund geschlagenen Goldes und meine 12 Söhne, wenn du mich dazu bringst, daß ich durch das Wort des „Cantic"[1]), durch Christi Lehre angeregt werde, wenn du mich mit der Wahrheit versöhnst und ich in Sicherheit fortgehe, mich befriedigt auf den Wasserrücken begebe, über den Fluß Chabur (wie ich „Coferflod" wiedergebe) die Chaldäer aufzusuchen." — Daraus entnehmen wir also, daß Saturn ein Chaldäer ist, und sicher als ihr höchster Fürst aufgefaßt werden muß. Dasselbe erfahren wir wieder aus II.[2]) v. 175 und 205. Er ist über das Meer von ferne hergekommen und will wieder über den Wasserrücken und über den Chaburfluß nach Hause. „Coferflod"[3]) kann nur diesen linken Nebenfluß des Euphrat in Chaldäa bedeuten (vgl. Kommentar). Wenn er zwar dahin zurückkehren will, so brauchte er von Jerusalem aus, wo das Gespräch stattfindet (siehe S. 63), sich nicht auf das Meer zu begeben. Er will aber jedenfalls seinen Weg nicht durch die syrische Wüste nehmen, daher fährt er auf dem Wendelsee, d. i. dem Mittelländischen Meer, wie wir aus II. v. 202 erfahren. Er hat 12 Söhne, mit denen er nicht besonders

---

[1]) Nach Ebert's Vorgang behalte auch ich die Wiedergabe des altenglischen *cantic* bei.

[2]) Die römische Zahl bezeichnet das zweite Gedicht.

[3]) Unter Coferflod ist kaum das Land Chabul zu verstehen, das in 3. Kön. Kap. 9 und 13 erwähnt wird: „Nachdem aber 20 Jahre vergangen waren, und Salomo die zwei Bauwerke errichtet hatte, das ist das Haus des Herrn, und das Haus des Königs, gab Salomo dem Hiram 20 Städte im Lande Galiläa (d. i. den Distrikt Chabul, ganz im Norden des Landes der Verheißung und zwar noch außer demselben gelegen; er wurde wahrscheinlich von den Israeliten früher erobert, infolgedessen teils verwüstet, teils entvölkert. Arndt I, S. 810). Als nun Hiram von Tyrus kam, die Städte zu besichtigen, die ihm Salomo gegeben hatte, gefielen sie ihm nicht und er sprach: Sind dies die Städte, die du mir gegeben hast, mein Bruder? Und er nannte sie das Land Chabul (d. h. mißfällig bis auf diesen Tag).

zufrieden sein muß, da er sie dem Salomo anbietet. Dazu will er ihm noch alle 30 Pfund Goldes geben, also er scheint ein reicher Fürst zu sein; darauf wird wieder angespielt II. v. 206. Es kann sein, daß hierin noch eine Erinnerung an das Rätselspiel zwischen Salomo und Hiram liegt (vgl. oben S. 3). Er ist im Besitze großen Wissens; denn er hat die Bücher von allen Inseln, die hier doch wohl allgemeiner als Halbinseln oder Länder überhaupt zu fassen sind, durchstudiert, besonders die Weisheit der Libyer, wohl Egypter (man denkt an Pythagoras, Herodot etc.), die wieder II. v. 195 erwähnt wird, dann die der Griechen und Inder. Damit scheint der Dichter die Länder der weisesten Nationen der damaligen Welt zu bezeichnen. Unter dem großen Buche M : ces sind doch wohl die einzelnen Bücher Mosis zu verstehen (vgl. Kommentar). Die alten Schriften konnten ihm nicht Aufschluß geben, was für eine Macht dem palmenbezweigten (sieggekrönten) Paternoster innewohne.

Also er ist ein Heide, der über das Christentum aufgeklärt sein will, denn er sagt noch einmal, daß er durch das Wort des Cantic, durch Christi Lehre angeregt sein möchte. Das Cantic schließt wohl den Begriff des Außergewöhnlichen ein; wie Ebert bereits ausgesprochen hat, weist diese Stelle auf eine lateinische Vorlage hin, da das lateinische Wort auch Zauberlied bedeutet. Saturn will befriedigt von dannen ziehen, also möchte er jedenfalls durch die Auseinandersetzungen seines Gegenredners selbst bekehrt werden.

Salomo, der Sohn Davids, geht nun (v. 20—34) darauf ein und erklärt dem Saturn, daß der Mensch, der durch den Cantic nicht Christum preisen kann, unnütz im Leben, leer an Weisheit, und gleich dem Vieh sei. Am Tag des Gerichts wird er verdammt; da wirft ihn der Teufel mit eisernen Kugeln (?). Dann, heißt es weiter, „wird es ihm lieber sein als diese ganze lichte Schöpfung, und wäre sie an den vier Enden voller Schätze (v. 31), wenn er jemals etwas von dem "organ" — also dem Paternoster — erfahren hätte“. Salomo verstärkt sogar seinen Ausspruch noch, indem er hinzufügt: „elend, fremd dem allmächtigen Gott wird er sein und weitab von der Gemeinschaft der Engel wird er einsam wandern.“

Daran schließt sich die Frage Saturns (v. 35—37), welches von allen Geschöpfen am leichtesten die heilige Türe des himmlischen Reiches öffnen könne. Salomo (v. 38—51) antwortet ihm, daß dieses das palmenbezweigte Paternoster sei. Dasselbe habe aber noch andere Eigenschaften: „Es macht mild den Schöpfer, macht die Todsünde zunichte", dagegen kann es auch dem Teufel so zusetzen, daß ihm die Schweißtropfen hervorquellen. Zum Schlusse sagt ihm Salomo, daß der Cantic von allen Büchern Christi das berühmteste sei: er lehrt die Schriften, lenkt mit seiner Stimme, hält (behauptet) die (Wal)-statt, trägt des Himmelreiches Heeresrüstung.

Saturn (v. 52—61) möchte daher wissen, wie das „organ" zu lernen sei, damit es solche Wirkung hätte. Er wollte schon seit langem seinen Geist reinigen von Schuld. Demnach hätte er schon lange bekehrt sein wollen, vielleicht deshalb, um so dem Tode gefaßter in das Auge sehen zu können, zumal er sich auch im zweiten Gedichte eingehend nach dem Tode erkundigt. Denn er ist schon sehr bejahrt, da ihn nach II. v. 246 bereits „50 Winter die Neugierde plagt". In keinem Buche konnte er etwas darüber finden.

Salomo antwortet ihm mit einer langen Rede, die den Hauptinhalt des 1. Gedichts bildet, v. 62—168. Er preist zunächst nochmals und in ganz orientalischer Weise das „Wort Gottes" (se ʒodes cwide), das eben wieder das Paternoster bedeutet. Dieses ist golden und mit Edelsteinen geschmückt, es hat silberne Blätter, es ist der Honig der Seele, und die Weisheit des Sinnes; es kann die Seele von der ewigen Finsternis zurückholen, es beraubt die Hölle, es ist der Arzt für die Kranken, ein Wächter in der Wüste. Und wer eifrig das Wort Gottes singen will, der kann den bösen Feind zum Fliehen bringen, wenn man zuerst den „Prologum primum" gegen ihn losläßt, dem der Name P ist. — Salomo legt nun die geheimnisvolle Kraft der einzelnen Buchstaben des Paternoster dar. Die meisten haben Speere oder Ruten und stechen und hauen auf den bösen Feind ein. So heißt es von P: Es hat der Kampfheld eine lange Rute, einen goldenen Stachel, und schlägt damit immer den grimmigen Feind; . . . R geht zornig auf ihn los; der Fürst der Buchstaben

schwingt ihn an seinem Haar herum und zerbricht seine Glieder am Gestein, so daß er flieht in seine Burg, mit Finsternis bedeckt. — Daß R als Fürst der Buchstaben auftritt, weist nach Ebert auf das griechische Grundwerk hin, indem P in dem Monogramm Christi eine hervorragende Stelle einnimmt. — N und [O] [oder I, siehe Kommentar], die Zwillinge der Kirche, tun ihn in Acht und Bann; S, der Fürst der Engel, der Stab der Herrlichkeit, packt ihn bei den Füßen und zerschmettert ihm die Wangen an einem Stein. In der Luft quälen ihn die „Zwillinge des Lebens“ mit silbernen Ruten (140 ff.). Wer diese sind, ist mir unklar, die Zwillinge des Lebens sind doch eigentlich Leib und Seele (oder der Teufel und der Schutzengel?).

So also, sagt Salomo, kann das Gotteswort (cwide) jeden der Feinde zum Fliehen bringen und die schwarze Schar der Bösen bannen. Diese Feinde nehmen oft die Gestalt einer Schlange (wörtlich Wurms) an, stechen das Vieh, das Pferd; ja „der“ Feind fesselt sogar die Hände des dem Tode geweihten Mannes, er beschwert seine Hände, wenn er im Kampfe Sorge tragen will für sein Leben gegen die feindliche Schar; der Feind schreibt auf die Waffe des Mannes eine Menge zum Unheil gereichender Zeichen, er verzaubert das Schwert. Salomo gibt nun in echt germanischem Sinne die Nutzanwendung: „Daher soll niemand ohne Bedacht das Schwert zücken, wenn auch der Glanz ihm gefällt, sondern immer soll er, wenn er sein Schwert zieht, das Paternoster singen und den Palmbaum mit Freuden bitten, daß er ihm beides gebe, das Leben und die Hände (d. i. den Gebrauch der Hände), wenn sein Feind kommt.“ Also der Palmbaum bedeutet das Paternoster; wir haben hier eine Nebeneinanderstellung desselben Begriffes, den im ae. üblichen Parallelismus. Nach v. 62 hatte das Paternoster silberne Blätter und war mit Edelsteinen geziert. (Näheres über Palmtreow im Kommentar).

Damit ist die Rede Salomo's zu Ende gekommen, und Saturn könnte seinem Gegenredner nach einer so ausführlichen Beschreibung und Darlegung der hervorragenden Eigenschaften dieses Palmbaums Paternoster nur erklären, daß er zur richtigen Überzeugung gelangt ist und sich zur Lehre

Christi bekennen will. Dieses erfahren wir aber nicht mehr, denn in der Handschrift beginnt ohne Unterbrechung auf derselben Seite die Prosa.

Die Verse 169—177 bilden also nicht den Schluß des 1. Gedichtes. Fassen wir den Inhalt des ersten Gedichtes in ein paar Worte zusammen, so enthält es also die Schilderung der Gewalt des Paternoster durch Salomo. Die Kraft der neunzehn Buchstaben desselben wird beschrieben, indem die paar fehlenden Buchstaben nach Grein, Bibliothek II., S. 358 Anm., sich leicht ergänzen lassen. Bereits Kemble ergänzte O in v. 107, und Grein J nach v. 122. Grein hat überhaupt zuerst den Zusammenhang der Runen erkannt, indem er sagte: „Gibt man die Ergänzung in v. 123 (122) zu und sieht man in v. 136b—137 (135) das nicht genannte B, so haben wir die neunzehn Buchstaben, aus denen das lateinische Paternoster zusammengesetzt ist, und zwar im ganzen in der Folge, wie sie in ihm nach und nach zuerst auftreten, V durch U vertreten." Zugrunde gelegt ist das Paternoster nach Matthäus VI, 9—13 einschließlich: P A T E R N O S Q U I C L F M D G B H. Das Nos beweist, daß nicht die Fassung nach Lukas XI, 2—4 (nach der Vulgata) vorliegen konnte.[1]) — Eine lateinische Vorlage ist also sicherlich dafür anzunehmen.

Fragen wir uns nach dem Zwecke, den der Dichter damit verfolgte, so glaube ich dies dahin beantworten zu können, daß er damit die Überlegenheit der christlichen Religion über die heidnisch-germanische zum Ausdrucke bringen wollte. Es ist erklärlich, daß er dazu das Paternoster wählte, da dieses in wenigen, aber herrlichen Worten die Lehre des Christentums enthält. Mit Recht wurde daher bei der Bekehrung der Heiden von den Geistlichen verlangt, daß die Germanen zuerst das Paternoster, dann das Credo beten können. Ich möchte nur zwei Stellen aus den Homilien Wulfstans anführen, worin es heißt (ed. Napier, p. 125, 1): Leofan menn, understandađ ʒeorne . . ., þæt ælc cristen man mid rihte cunnon sceall, þæt is, *pater noster* and *credo in Deum* . . ., weiter ib. p. 136, 13: forđam nan man ne

---

[1]) S. Wülker, Grundriß, S. 365, Anm.

mæȝ him sylfum rihtlice to his drihtne his þearfe ȝeærndjan, buton he cunne pater noster and credan (vgl. auch eine Homilie Aelfrics, Thorpe II. 604).

Über die Palmzweige vgl. die Predigt auf den Palm Sunday in den Blickling Homilies, S. 67, Z. 7: þa bæron hie him (Christo) toȝeanes blowende palmtwiȝu; forþon þe hit wæs Iudisc þeaw, þonne heora ciningas hæfdon siȝe ȝeworht on heora feondum, ⁊ hie wæron eft ham hweorfende, þonne eodan hie him toȝeanes mid blowendum palmtwiȝum, heora siȝes to wyorþmyndum. Wel þæt ȝedafenode þæt Drihten swa dyde on þa ȝelicnesse; forþon þe he wæs wuldres cyning. þysne dæȝ hie nemdon siȝes dæȝ. (Ein Vergleich des Gebetes mit einer Palme findet sich bei Schönbach, Altdeutsche Predigten I. 20, 4 ff., vgl. ferner I. 192, siehe Kommentar.)

Der Dichter wählte also die Gestalt eines Palmbaumes, da eben die Palme das Zeichen des Sieges ist. Für die eigentümliche Auffassung des altenglischen[1]) Dichters, den einzelnen Buchstaben des Paternoster die Überlegenheit über die bösen Feinde zuzuschreiben, möchte ich auf eine Stelle der Bibel verweisen, d. i. Psalm 118, in dem auch Gedanken über das Wort Gottes an die Betrachtung der Buchstaben des hebräischen Alphabets geknüpft werden.[2]) Dies soll anzeigen, daß dem Frommen das Wort Gottes ebenso tief eingeprägt sein müsse wie das Alphabet seiner Sprache (vgl. damit auch die Klagelieder des Jeremias Kap. 1. 2. 3. 4. 5).

Eine andere Frage drängt sich uns wegen der „bösen Feinde“ auf. Im Paternoster enthält ja nur die 7. Bitte einen Hinweis auf den Teufel, aber dieses ist meiner Meinung nach hier belanglos. Ten Brink folgert aus der Schilderung des Treibens der bösen Geister auf einen Zusammenhang mit

---

[1]) Aus der englischen Literatur möchte ich als Parallelstelle Chaucer's ABC anführen, das freilich wieder eine Übersetzung aus dem Französischen ist, und sein Spiel mit den Buchstaben in anderer Weise treibt.

[2]) Vgl. auch Migne, Dict. Col. 842: Wagenseil, dans son recueil d'écrits composés par des Juifs contre la religion chrétienne, pretend que les Juifs attribuent à Salomon une prière qui donne, si l'on prend les premières lettres de chaque phrase, le mot hébreu correspondant à Salomon rex.

den germanischen Elben. Ich selbst erblicke, wie ich bereits erwähnt habe, in dem ersten Dialoge eine schwache Anlehnung an die Dämonensage, die wir bei den Juden, Arabern, Griechen kennen gelernt haben. Alles wird in orientalischer Weise geschildert; ich kann jedoch nicht mit Vogt übereinstimmen, daß dieser Dialog es auf eine christliche Läuterung der abgöttischen orientalischen Überlieferung abgesehen habe. Ich glaube, daß der altenglische Dichter den Dialog nur mit Rücksicht auf seine heidnischen Germanen verfaßt hat, was die Runen und die Aufforderung zum Gebete, bevor der Krieger sein Schwert zieht, bekräftigen. Der Dichter benutzte also die in England jedenfalls sehr bekannte Salomosage, um die ausserordentliche Kraft des Paternoster zu veranschaulichen. Die Kirche gebrauchte die Dialogformen als ein Mittel zur Belehrung der Heiden; in dem zweiten Gedichte werden wir sehen, wie Salomo dem Saturn den Fall der Engel, das jüngste Gericht etc. auseinandersetzt; das prosaische Gespräch im Cotton Vitellius A. XV soll ihn über die Schöpfung der Welt, die Bücher Moses, die Erschaffung des Menschen, die 10 Gebote etc. aufklären. Für alle Dialoge müssen wir also christliche Verfasser annehmen.

Noch deutlicher tritt uns die Tendenz der Kirche, mit Hilfe des Dialogs den Heiden eine Vorstellung von christlichen Dingen zu machen, in dem in der Handschrift auf das erste Gedicht folgenden prosaischen Dialoge von Salomo und Saturn entgegen, zu dem ich nun übergehen will. Dieser hebt mit der Frage des Saturn an, in wie mannigfachen Gestalten der Teufel mit dem Paternoster kämpfen wird. In dreißig Gestalten, antwortet Salomo, d. h. ein jeder von beiden in 15. Es ist klar, daß sich dies nach der Beschreibung des Kampfes des Teufels mit dem Palmbaum Paternoster nicht sehr gut anschließt, da ja dort der Teufel schon besiegt ist. Der Teufel wird also zuerst in der Gestalt eines Kindes sein, das Paternoster aber in der des heiligen Geistes; damit wird immer ein Gegensatz ausgedrückt, wobei natürlich dem Paternoster der bessere Teil zufällt; denn der heilige Geist ist selbstverständlich dem unerfahrenen Kinde überlegen. Das dritte Mal kämpft der Teufel in

der Gestalt eines Drachen, das Paternoster aber in der Gestalt des Pfeiles, der Brachia Dei heißt; damit kann eben der Drache erlegt werden. Jener dann in der Gestalt der Finsternis, dieser in der Gestalt des Lichts.

Manchmal ist der Gegensatz nicht gleich zu erkennen, wie Nr. 13 und 14: der Teufel ist in Gestalt eines Schwertes, das Paternoster in der einer himmlischen Brünne. Damit ist gemeint, daß das Schwert nichts gegen die himmlische Brünne ausrichten kann.

Die zweimal vorkommende Gestalt des Paternoster als eines silbernen Adlers in Nr. 16 und 18 und den daher nicht zu erkennenden Gegensatz für den Teufel müssen wir der Unachtsamkeit des Schreibers auf Rechnung setzen. Das 19. Mal ist der Teufel in der Gestalt des Todes, das 20. Mal das Paternoster in der Gestalt Christi. Das 29. Mal ist der Teufel wieder in Gestalt des Todes; doch da bedeutet Salomo dann noch einmal: „Dann ist das Paternoster glorreicher gewendet in die Gestalt des Herrn.“

Hieran schließen sich noch eine Reihe wunderlichster Fragen und Antworten: so frägt Saturn: Aber wer entdeckt den Teufel in dem Walde des Himmels (!) und bringt ihn in die Arme der Kämpen Christi, die so heißen: Cherubim und Seraphim? Darauf Salomo: Uriel und Rumiel.[1]) Saturn frägt darauf: Aber wer schießt den Teufel mit glühenden Pfeilen? worauf Salomo antwortet: Das Paternoster schießt den Teufel mit glühenden Pfeilen, und der Blitz brennt und zeichnet ihn und der Regen kommt von oben über ihn, und die Wolken führen ihn irre, und der Donner drischt ihn mit der feurigen Axt, und treibt ihn zu der eisernen Kette, an welcher sein Vater gebunden liegt, Satan und Sathiel. Vergleichen wir damit I. v. 116, so sehen wir, daß also das Paternoster nicht gegen Satan, den obersten Teufel selbst, auftritt. Salomo fährt dann fort: Und wenn der Teufel sehr müde geworden ist, so sucht er das Vieh eines schuldigen Mannes oder einen unreinen Baum auf, oder wenn er den

---

[1]) Ein Bruchstück eines Dialoges zwischen Uriel und einem Ramiel ist in dem 6. und 7. Buche Mosis (apokryph) enthalten, gedr. bei Ceriani: Fragmenta Parvae Genesis et Assumptionis Mosis. Tom V. (vgl. Komment.).

Mund oder Leib eines ungesegneten Mannes trifft, dann geht er in des Mannes Eingeweide. Und durch seine Haut und durch sein Fleisch geht er auf die Erde und von da sucht er die Wüste der Hölle auf. Vgl. damit die Blickling Homilies, ed. Morris, S. 47: Cwæþ se halʒa lareow: Ne ablinnan we, manna bearn, þæt we Gode cwemon, ⁊ deofol tynan, dæʒes ⁊ nihtes, ⁊ mid Cristes rôde tacne us ʒebletsian, þonne flyhþ þæt deofol fram us: forþon him biþ mara broʒa þonne ænigum men sy, þeah hi[m] mon slêa mid sweorde wiþ þæs heafdes; vgl. auch S. 97: Forþon we sceolan weorðian þæt haliʒe siʒetacen Cristes rode ⁊ æfter fylʒeon . . .

Nun kommt Saturn wieder auf die Gestalt des Paternoster selbst zurück und frägt: Aber was für ein Haupt hat das Paternoster? Salomo: Es hat ein goldenes Haupt und silbernes Haar[1]); unter einer einzigen Locke kann man trocken stehen, wenn auch alle Wasser der Erde und des Himmels zusammen regneten; und seine Augen sind 12 000 mal glänzender als die ganze Erde, wenn sie auch mit den glänzendsten Lilienblüten überdeckt wäre, und jedes Blatt der Blüte 12 Sonnen und jede Blüte 12 Monde hätte, und jeder Mond 12 000 mal glänzender wäre als er vor Abels Ermordung war. So wird dann auch ausführlich das Herz des Paternoster beschrieben, das 12 000 mal herrlicher ist als alle die 7 Himmel, die über uns gesetzt sind; das Paternoster hat ferner eine feurige Zunge und einen goldenen Rachen und einen leuchtenden Mund. „Und wenn auch die ganze Erde neu geworden wäre von Adam's Schöpfung an und jeder einzelne Mensch die 12 Weisheiten Habraham's, Isac's und Jacob's hätte und 300 Jahre leben dürfte, sie könnten nicht die Länge seiner Zunge, noch die Kraft ihrer Macht entdecken.“ Seine Arme sind 12 000 mal länger als die Erde, seine 2 Hände sind breiter als 12 Mittelwelten, ein jeder seiner goldenen Finger jedoch ist 30 000 mal länger als die ganze Mittelwelt. (Es hat also ganz unproportionierte Extremitäten.) In der rechten

---

[1]) Im 1. Gedichte war das Gotteswort golden, mit Edelsteinen geschmückt und hatte silberne Blätter (v. 62—63).

Hand des Paternoster ist die Gestalt eines goldenen Schwertes, dessen linke Schneide grimmiger ist als die Erde, wenn sie auch von wilden Tieren angefüllt wäre, und jedes 12 eiserne Hörner hätte und jedes Horn wieder 12 eiserne Zinken, und jede Zinke wieder 12 Spitzen und jede Spitze wieder 12000 [1]) mal schärfer wäre als ein Pfeil, der von 120 Schmieden (?) gehärtet wäre (der 120 Härtungen erfahren hätte?). Mit seiner rechten Hand könnte das Paternoster alle Geschöpfe zu der Gestalt eines Wachsapfels zusammendrücken. Der Gedanke des Paternoster ist schneller als 12000 heilige Geister, wenn auch jeder 12 Gefieder hätte, und jedes wieder 12 Flügel und jeder wieder 12 Siege. Es wird dann noch die Stimme beschrieben, die alles übertönen würde, wenn jedes Wesen auch eine goldene Trompete im Munde hätte und jede Trompete 12 Töne.

Also das Paternoster erscheint hier nicht wie im 1. Gedichte als ein Palmbaum, sondern als ein Riese von wahrhaft unermeßlicher Größe. Es wird dann die Ausrüstung geschildert, von dieser aber nur das Banner, indem mitten in seiner Schilderung die Prosa abbricht. Es heißt da: das Paternoster hat ein goldenes Banner, das mit 12 Purpurtüchern (?) umgeben ist und jedes hängt an 120 goldenen Ringen: das erste Purpurtuch heißt Aurum cæleste; dann nennen die Engel das zweite: Spiritum Paraclitum; in dieser Art des Tuches wird der heilige Michael am jüngsten Tage gekleidet sein. Das 3. nennen die Engel Pastoralices; in dieser Art war das Purpurtuch, das einst um die Säulen von Salomon's Vater David in diesem selben Tempel hing (das Gespräch spielt also in Jerusalem). In der Gestalt des 4. Purpurtuches, das Solacitum heißt, opferte einst Abimelech, der gute König, Christo (!). Das 5. Purpurtuch heißt Vita Perpetua, das der heiligen Dreieinigkeit gehört; das 6. heißt Sacrificium Dei. Dann ist das 7. . . . . .

Damit bricht die Prosa ab, indem in der Handschrift ein Blatt herausgeschnitten ist. Wenn ich mir nun die Frage vorlege, ob dieses eine Blatt die Fortsetzung der Prosa ent-

---

[1]) Der Verfasser ist hier wohl von der Apokalypse beeinflußt worden.

halten habe, so muß ich diese verneinen. Das möchte ich mit folgendem begründen. Der Prosaverfasser müßte zunächst noch die 5 anderen Purpurtücher aufzählen, ferner hätte Saturn doch auch nach der Bedeutung der 120 goldenen Ringe gefragt, und Salomo, der alles weiß, hätte ihn auch darüber aufgeklärt. Dieses hätte zwar auf den zwei Seiten Platz gehabt, wird aber durch die umständliche Art und Weise der Erklärung, die der Prosaverfasser dem Salomo zu eigen gibt, unwahrscheinlich gemacht. Ferner muß ich annehmen, daß Saturn, der sich in dem Prosabruchstück eingehend nach allem erkundigt, auch nach anderen Gegenständen der Ausrüstung des Paternoster gefragt hätte, so besonders nach dem Schild und der Rüstung selbst, ja es könnte mich nicht wundern, wenn der Verfasser der Prosa dem Saturn auch noch eine Frage nach den Siebenmeilenstiefeln für die vorauszusetzenden, die Mittelwelt an Länge 12 000 mal übertreffenden Beine des Paternoster in den Mund gelegt hätte. Dafür hätte aber ein einziges Oktavblättchen nicht ausgereicht. Ferner hätte Saturn doch auch dem Salomo erklären müssen, daß er nun endlich vollkommen klar über das Paternoster geworden ist.

Meine Meinung geht vielmehr dahin, daß sich auf dem herausgeschnittenen Blatte die Fortsetzung des 2. Gedichtes, also nach v. 501 [1]) befand, an die sich dann der Schluß des 2. Gedichtes in den v. 169—177 anschloß. Wie in der Lautlehre gezeigt werden wird, gehören diese wenigen Verse der Sprache nach zum 2. Gedichte, sind also nicht mehr wie bisher als der Schluß des 1. Gedichtes zu betrachten. In sprachlicher Beziehung darf ich hier bereits anführen, daß die *eine* auffallende Formel forcumen ⁊ forcyđed v. 175 sich wieder v. 205 vorfindet; andere Übereinstimmungen sind in der Lautlehre verzeichnet.

Daß auf dem ausgeschnittenen Blatte höchstwahrscheinlich die Fortsetzung des 2. Gedichtes gestanden hat, möchte ich noch durch folgendes bekräftigen. Wie ich in der Analyse des 2. Ge-

---

[1]) V. 504 bei Grein-Wülker.

Gedichtes sehen, daß in Vers 474 ff. Saturn dem Salomo eschatologische Fragen stellen zu wollen scheint. Salomo zielt am Schlusse seiner Antwort auf das jüngste Gericht und die Verurteilung des bösen Menschen ab. Dieses, sowie die letzte Frage Saturns nach dem jüngsten Gerichte kann höchstens 2 Seiten in der Handschrift ausgefüllt haben, muß aber den Versen 169—177 vorhergegangen sein. Denn es heißt in diesen: „Er läßt nicht nach, bevor er sicher weiß, daß die sündigen Seelen bei den Feinden mitten in der Hölle stecken werden. Dann wird der hohe König befehlen, die Hölle zu schließen voll des Feuers und die Feinde mit dazu.“ Daran reiht sich v. 174 der objektiv gehaltene Schluß, der dem Anfange des 2. Gedichtes genau entspricht: „Es hatte da der kluge Sohn David's den Fürsten der Chaldäer überwunden und zu Schanden gemacht; aber es war doch der befriedigt, der auf seiner Reise von ferne her gekommen war; niemals zuvor lachte sein Herz (so) auf.“ Das „von ferne her“ entspricht genau der Aufzählung der vielen Länder, die Saturn durchzogen hat, im Anfange des 2. Gedichtes.

Bevor ich jedoch zu diesem selbst übergehe, möchte ich noch auf das Prosabruchstück zurückkommen. Wir haben gesehen, daß dieses inhaltlich von dem 1. Gedichte abweicht. In der Darstellung des Riesen Paternoster werden wir an ähnliche Beschreibungen in der Psychomachie des Prudentius erinnert. — Im 1. Teile soll wieder die Überlegenheit des Paternoster, jedoch nicht so sehr die des Christentums über das Heidentum dargestellt werden; im 2. Teile will der Verfasser (seinen heidnischen Germanen) einen Begriff von dem Paternoster geben, wie er es sich vorstellt. Allerdings läßt dies auf keine hohe geistige Veranlagung schließen: denn eine solche Beschreibung des Paternoster ist nicht mehr schöpferische Phantasie; wir können auch keine Vision, sondern nur das Produkt eines nicht mehr ganz normalen Menschen darin erblicken, wenn wir ihn nicht gleich für 12 000 mal verrückt erklären wollen.[1]) Er sticht also gegen den Verfasser

[1]) Ich könnte nur einen guten Gedanken von ihm anerkennen, wenn er die 120 goldenen Ringe und die so häufig auftretende Zahl

des 1. Gedichtes bedeutend, noch mehr aber gegen den des 2. Gedichtes ab, das ich nun analysieren will.

Es beginnt, entgegen dem ersten, mit einer epischen Einleitung, in der der Dichter selbst spricht (v. 178—200?): „Traun, ich habe erfahren, daß in früheren Tagen sinneskluge Männer, Fürsten der Erde wetteiferten, stritten um ihre Weisheit . . . Salomon war der berühmtere, wenn auch Saturn, der kühne Geistesheld, die Schlüssel von einigen Büchern hatte, die Schlösser der Gelehrsamkeit. Das ganze Land durchwanderte er, das Meer der Inder, nach Osten hin die Korsier (Gedrosien?), das Reich der Perser, Palästina, die befestigte Stadt Niniveh und nach Norden hin die Parther(?), die Schatzhallen der Meder, das Land Marculfs, das Reich Saul's, wie es nach Süden zu liegt um Gilboa und um Geador nach Norden, die Paläste der Philister, die befestigten Plätze der Griechen, den Wald der Egypter, das Gewässer der Mathäer, die Clauder, Coreffer, das Reich der Chaldäer, die Mächte der Griechen, die Geschlechter der Araber, die Lehre der Libyer, das Land Syrien, Bithynien, Byzanz (?), Pamphylien, das Grenzland des Porus (Pontus?), Macedonien, Mesopotamien, Cappadocien, Christi Hierycho, Galiläa, Hierusalem . . ."

Aus diesem Eingange erfahren wir also, daß Salomo doch der berühmtere war, trotzdem Saturn den ganzen damals bekannten Erdkreis durchzogen hatte. Auffallend ist, daß dabei sein eigenes Reich genannt wird; worauf sich das "Marculfes eard" bezieht, ist nicht klar: selbstverständlich muß es ein Land im Orient bedeuten, vielleicht ist damit Syrien gemeint (vgl. damit den Bericht des Erzbischofs Wilhelm von Tyrus oben Seite 11, ebenso auch „Marculphus, qui ab oriente nuper venerat"), das zwar v. 195 wieder erwähnt wird. Als Apposition zu Meda mađđumselas darf es nicht gefaßt werden, da eine solche Konstruktionsweise überhaupt nicht in unseren Gedichten vorkommt. Unter Geador ist doch wohl das heutige Gadara südlich vom See Genezareth zu verstehen; das Ge-

12000, die Vervielfältigung von 120 mit 100, im Hinblick auf das Großhundert der Germanen eingeführt hätte (um sie noch rascher zum Christentum zu bewegen?). Wahrscheinlich aber hat er diese Zahl 12000 der Offenbarung Joh. Kap. 7. 4 entlehnt.

wässer der Mathäer halte ich für den See Tiberias, die Heimat des Evangelisten Matthäus; unter Porus haben wir vielleicht Pontus oder den König Pharao von Egypten zu verstehen, der als Fore in dem deutschen Spielmannsgedicht erscheint: es könnte auch vielleicht der König Porus von Indien gemeint sein. Eine genauere Bestimmung ist nicht möglich, da der Verfasser des 2. Gedichtes die Länder nicht nach ihrer geographischen Lage aufzählt. Von dem römischen Reich wird nichts erwähnt, dagegen überwiegen die biblischen Namen.

Leider ist die nächste Seite ausradiert und mit lateinischem Text überschrieben. Wahrscheinlich hat sich hier Saturn ähnlich wie im 1. Gedichte als einen Menschen vorgestellt, der viele Bücher studiert und bei all den genannten Völkern Weisheit vernommen hat; es wird jedoch im folgenden nur die der Philister herangezogen. Der Chaldäerfürst wird auch seinen Grund angegeben haben, warum er Salomo aufgesucht hat, eben um zu sehen, wer den anderen an Weisheit übertreffen könnte. Wir müssen nach der Antwort Salomo's annehmen, daß er dies in besonders prahlerischer Weise hervorgehoben hat; er muß ferner von dem Lande der Philister erzählt haben, das niemand betreten dürfe, wohin aber er doch allein ging. Nicht umsonst werden immer die Philister erwähnt, da sie die erbittertsten Feinde der Israeliten waren.

Die Handschrift beginnt dann mit dem Fragment einer Rede Salomo's: „Oder ich schweige, sinne auf etwas Nützliches . . . . ich weiß dann, wenn du dich begibst auf den Wendelsee, über den Fluß Chabur dein Volk aufzusuchen, daß du dich rühmen willst, du hättest die Kinder der Menschen besiegt und zu Schanden gemacht: Ich weiß, daß die Chaldäer so ruhmredig waren im Kampfe, so stolz auf ihr Gold, so prahlerisch auf ihre Herrlichkeiten, als an sie die Mahnung erging südlich auf dem Sanerefeld. Sage mir von dem Lande, wohin keiner der Menschen den Fuß setzen darf.“ Hieraus sehen wir also, daß Saturn einem mächtigen Volke angehört. Damit stimmt v. 327 überein (s. später). Jedoch möchte ich bemerken, daß die „ʒumena bearn“, auf die sich Vogt so sehr stützt und für Saturn den Schluß zieht, daß er übermenschlich sei, nicht gerade be-

weisend sind, da dies eine epische Formel ist. Der Kampfeseifer und die Prahlsucht der Chaldäer werden besonders hervorgehoben. Die Mahnung suđ ymbe Sanere feld bezieht sich offenbar auf Genesis Kap. 11. In Genesis 10 wird bei dem Geschlechtsregister der Nachkommen Noe's erzählt: „Und Chus zeugte den Nemrod; dieser fing an ein Gewaltiger zu sein auf Erden. Und er war ein starker Jäger vor dem Herrn. Daher entstand das Sprichwort: Ein starker Jäger vor dem Herrn wie Nemrod. Seine Herrschaft aber erstreckte sich anfänglich auf Babylon, Arach, Achad und Chalanne im Lande Sennaar". Kap. 11 heißt es dann: „Es war aber auf Erden nur eine Sprache und einerlei Rede. Und als sie vom Aufgange herzogen, fanden sie eine Ebene im Lande Sennaar und ließen sich daselbst nieder." Es wird dann der Turmbau zu Babel geschildert und die Sprachenverwirrung. Darauf spielt Salomo an; er möchte nun etwas von dem Lande der Philister erfahren, das der Chaldäerfürst auf dem fehlenden Blatte in prahlerischer Weise angedeutet haben muß.[1])

Saturn erzählt darauf (v. 210—222): Der berühmte Seefahrer war geheißen: „Wandernder Wolf", bekannt den Völkern der Philister, der Freund „Nebrond's" (also Nemrod's). Er erschlug auf dem Felde 25 Drachen bei Tagesanbruch, doch ihn erschlug der Tod: daher kann kein lebendes Wesen dort weilen; von da entstammten zuerst die giftigen Scharen, die nun wandernd in giftigem Hauch sich Eingang schaffen. — Also der Freund des Chaldäers „Nebrond", der „Wandernde Wolf", war gleich diesem ein großer Jäger, der 25 Drachen erschlug, aber selbst fiel, wodurch die Scharen sich ausbreiteten.[2]) Durch ihren giftigen Hauch kann niemand in das Land, das doch wohl das Land der Philister selbst ist. Daß dieser Philisterfürst zu einem germanischen Namen kam, findet seine Erklärung wahrscheinlich darin, daß der Dichter oder seine Vorlage sich

[1]) Ich fasse dieses also gegen Vogt nicht als Saturn's Reich; daß der Wandernde Wolf nicht Saturn ist, beweist dessen Aussage, daß jener selbst fiel.

[2]) Hierin ist vielleicht noch ein Nachklang der Drachensage aus der jüdischen Fassung zu erkennen.

an die Etymologie des Wortes „Philister" gehalten hat, welches „Wanderer" bedeutet und daher ihrem Fürsten das Prädikat: Wandernder Wolf gab (vgl. Encyclopaedia Britannica [9] XVIII, 755: The very name of Philistines probably comes from a Semitic root meaning "to wander"; the Septuagint calls them Ἀλλόφυλοι, "aliens".)

Die V. 223—227 fasse ich nun als Antwort Salomo's auf, die aussagt, daß der Wandernde Wolf sich eben in die Gefahr begeben hat und darin umkam: Denn töricht ist der, der in tiefes Wasser geht und nicht schwimmen kann oder den Grund nicht erreichen kann.

Saturn frägt dann (228—235): Aber wer ist der Stumme, der in einer Höhle ruht, sehr weise ist, sieben Zungen hat, von denen jede 20 Spitzen und jede Spitze die Weisheit eines Engels hat? Salomo gibt die Antwort darauf (v. 236—240), wenn er sagt: Bücher sind berühmt. Also der Stumme in der Höhle ist ein Buch in seinem Fache; die 7 Zungen bedeuten wohl 7 Siegel[1]), jedes Siegel umfaßt wahrscheinlich 20 Blätter. Es ist vielleicht hier das Buch gemeint, das in der Offenbarung des Johannes, Kap. 5 genannt ist, das 7 Siegel hat (vgl. auch Ezechiel 2, 9).

Die Frage Saturn's entspricht auch äußerlich ungefähr der Antwort Salomo's in der annähernd gleichen Anzahl von Versen; dies stimmt genau bei den zwei nächsten Aussprüchen Saturn's und Salomo's, die ganz allgemein sich auf Bücher beziehen. Darauf sagt Saturn (v. 245—250): Ein Wesen ist in der Welt, um das mich die Neugierde 50 Winter plagte, weithin über die Schöpfung; mein sich quälender Geist tut dies immer noch, bis der ewige Herr mir gönnen wird, daß mich ein weiserer Mann befriedige. — Trotzdem Saturn keine weitere Bemerkung macht, so will doch Salomo ihn sofort aufklären. Er beweist alsbald, daß er auch in der Weisheit der Philister beschlagen ist, wenn er sagt: Ein Vogel sitzt mitten im

---

[1]) Vgl. damit eine Stelle bei Migne, Dict. 843: «Nicolas Eymeric (Director. Inquisitor. part. II. quaest. 28) dit que le Pape Innocent VI condamna et fit brûler un gros livre divisé en sept parties, intitulé Le livre de Salomon, et rempli d'invocations et de pratiques coupables pour commander aux démons.»

Lande der Philister, ein Berg ist rings um ihn, ein weiter goldener Wall. Eifrig bewachen ihn die Weisen der Philister; sie glauben ohne Grund, daß ihn das ganze Volk ihnen rauben möchte.[1]) Mit der Schneide des Schwertes bewachen sie ihn; jede Nacht, von Norden und Süden, geben auf beiden Seiten 200 Wächter auf ihn Acht. Der Vogel hat vier Köpfe von Durchschnittsmenschen, ist in der Mitte walfischartig, er hat die Flügel eines Geiers und die Füße eines Greifen. Er liegt fest in Fesseln, er schaut schrecklich, mächtig schwingt er, und seine Ketten erdröhnen. Lang kommt ihm die Weile vor, es dünkt ihm, daß es dreimal 30 000 Winter seien, bevor er den Lärm des jüngsten Gerichts hört. Es kannte ihn auf dieser Erde keiner der Menschen, bis daß ich allein ihn fand und ihn zu fesseln befahl über das weite Wasser hin, daß ihn der mutige Sohn Melot's, der Fürst der Philister, fest mit Ketten schließen ließ. Diesen Vogel heißen die weithin wohnenden Fürsten der Philister Vasa Mortis.

Da Salomo dem Fürsten der Philister Befehl erteilen kann, so hat also der Verfasser des 2. Gedichts hier die Herrschaft Salomo's in seiner Jugendzeit, als die Philister unterworfen waren, im Auge. Er macht sich aber eine unrichtige Vorstellung von der Lage des Landes der Philister, wie das „ofer brad wæter“ von Vers 274 zeigt. Ich glaube nicht, daß der Todesvogel Vasa Mortis zu der Art von Drachen gehört, die der Wandernde Wolf erlegt hat; er scheint etwas heiliges zu sein, da 200 Wächter ihn hüten. Daher sehe ich hierin eine Anspielung auf den Gott Dagon der Philister, der den Leib eines Fisches hat (Samuel 1, 5); vgl. damit Encyclopædia Britannica [9] XVIII, 756: "The more famous Dagon, who had temples at Ashdod (1 Sam. V; 1 Mac. X. 83) and Gaza (Judges XVI. 21 sq.), seems to have been more than a mere local deity; there was a place called Beth-Dagon in Judæa (Josh. XV. 41) and another on the borders of Asher (Josh. XIX. 27). The name Dagon seems to come from דָּג "fish", and that this idol was half-man half-fish is pretty clear from 1 Sam. V. 4, where, how-

[1]) oder: sie glauben, daß in der Nacht ein fremdes Volk ihn rauben möchte (siehe Kommentar).

ever, the text is hardly sound, and we ought probably to read, omitting one of two consecutive *nuns*, "only his fish-part was left to him". To the male god Dagon answers in the Bible the female deity Ashtoreth, whose temple spoken of in 1 Sam. XXXI. 10 is probably the ancient temple at Ascalon, which Herodotus regarded as the oldest seat of the worship of Aphrodite Urania. . . . The image had a human head, but was continued in the form of a fish." Die Stelle erinnert auch sehr an das Gesicht des Propheten Daniel, Kap. 7, 6: „Danach schaute ich, siehe, da war ein anderes Tier, gleich einem Panther, das hatte auf seinem Rücken 4 Flügel wie ein Vogel, auch hatte das Tier 4 Köpfe, und die Herrschaft war ihm gegeben".

Darauf frägt Saturn (v. 280—289): Aber was ist das wunderbare Ding[1], das über diese Welt dahinfährt, unerbittlich einherschreitet, die Fundamente erschüttert, Tränen verursacht, dem nichts entgehen kann, kein Stern, Stein oder Tier, dem jährlich von den auf der Erde, in der Luft, und im Wasser Lebenden dreimal 13 000 zur Speise werden? Darauf gibt ihm Salomo in einem ebenso langen Sinnesabschnitt (v. 290—299) die Antwort: Das Alter ist stärker als alles auf Erden, es fesselt, was es will: es fällt den Baum und zerbricht seine Zweige, es frißt den wilden Vogel, es besiegt den Wolf, es überdauert Steine, es übertrifft Stahl, es frißt das Eisen durch Rost, so tut es auch mit uns. In diesen Worten Salomo's finden wir den Weltschmerz ausgedrückt, daß eben alles dem Alter unterworfen ist.

Hierauf frägt Saturn wieder (v. 300—?): Aber warum fällt der Schnee, bedeckt die Erde, zerdrückt die Früchte, sucht die Menge der Tiere heim, in nassen Schauern stürmt er daher, bricht das Tor der Städte, fährt kühn . . .? Hier am Ende der Seite müssen wir annehmen, daß vor Blatt 19 ein Blatt fehlt, wiewohl in der Handschrift selbst nichts zu sehen ist; denn wir vermissen die Antwort Salomo's. Es geht dann weiter mit dem Fragmente einer Rede Salomo's:

---

[1]) Vgl. damit: Hvat er þat undra etc., bei: Heusler und Ranisch: Eddica Minora. Dortmund 1903. S. 109 ff.

Er (oder es) richtet Verheerungen an, um vieles stärker als listige Feindschaft, die ihn in die verhaßten Behausungen, dem Teufel zur Freude, unter die Verdammten hineinführt (vgl. v. 497). Bezieht sich dieses vielleicht auf den Tod? Das folgende würde dazu passen (vgl. 309—310), wo Saturnus sagt: die Nacht ist das dunkelste der Wetter, die Not ist der härteste der Schicksalsschläge, die Sorge ist die schwerste Bürde, der Schlaf ist am ähnlichsten dem Tode. Auf diesen allgemeinen Ausspruch hin sagt Salomo (v. 311—319): Eine kurze Weile sind die Blätter grün, dann werden sie fahl, fallen auf die Erde und verwelken. So werden dann die fallen, die lange zuvor Frevel ausführen, in Verbrechen leben, hohe Schätze verbergen, sie an einem festen Ort gierig bewachen, und wähnen, daß der allmächtige Gott sie erhören wird. — Dies hat Salomon wahrscheinlich im Hinblick auf Saturn selbst gesagt; vgl. damit auch Psalm 38, 7: Wahrlich, nur als ein Schattenbild geht der Mensch vorüber und umsonst macht er sich Unruhe; er häuft Schätze auf und weiß nicht, für wen er sie sammelt. (Über den Vergleich von Blume und Mensch siehe auch Blickling Homilies, S. 59.)

Die nächsten Fragen und Antworten spinnen den Gedanken weiter fort. Saturn sagt (v. 320—323): Bald wird es offenbar, wenn die Woge über alles Land fließen wird; sie will durchaus nicht von ihrem Wege abweichen, wenn die Zeit kommen wird, daß sie den Lärm des Gerichtstages hören soll. Der Dichter stellt sich also vor, daß am jüngsten Tage eine Woge alles vernichtet; das „bald“ ist vielleicht im Hinblick auf das Jahr 1000 zu verstehen, in dem man allgemein das Ende der Welt vermutete, vgl. damit Blickling Homilies (ed. Morris), S. 117/119: þonne sceal þes middangeard endian [im sechsten Zeitalter] ⁊ þisse is þonne se mæsta dæl agangen, efne nigon hund wintra ⁊ LXXI. on þys ȝeare. Ebenso Seite 107: Magon we þonne nu geseon ⁊ oncnawan ⁊ swiþe gearelice ongeotan þæt þisses middangeardes ende swiþe neah is — — —. Salomo warnt nun (v. 324—328, also auch äußerlich ist die Antwort hier wieder in denselben Sinnesabschnitt gekleidet) Saturn, auf daß es ihm nicht schlimm ergehe am Tage des Gerichts; das Metrum paßt sich auch der feier-

lichen Rede an: „So[1]) wird es dann den übermütigen Menschen ergehen, die jetzt hier am längsten in Verbrechen leben in dieser vergänglichen Schöpfung. Einst taten dies deine Leute kund: sie kämpften gegen die Macht des Herrn, weshalb sie ihr Werk nicht vollenden durften. Doch möchte ich dich, „Bruder“, nicht erzürnen, du bist aus einem sehr bösen Geschlechte, aus einer grimmigen, mächtigen Familie; verfalle daher du nicht in ihre böse Natur.“ Der Turmbau zu Babel, der hier wieder gemeint ist, war also die größte Missetat der Chaldäer; diese erscheinen als trotzige Menschen. Über den Ausdruck „Bruder“ werde ich später reden, möchte aber hier bereits auf die Ausdrücke „cyning“ v. 329 und „hlaford“ Salomon v. 368 verweisen.

Saturn frägt nun (v. 329—330): Sage du mir, „König“ Salomo, Sohn David's, welches sind die 4 Fesseln des dem Tode geweihten Mannes?

In den 2 nächsten Zeilen gibt ihm Salomo die Antwort, daß dies „gewordene“ (vollendete)[2]) Geschicke seien. Ich glaube, daß diese 4 Geschicke, denen der sterbliche Mensch nicht entgehen kann, eben die Nacht, dann die Not ist, von der es ja heißt: „ned bið w y r d a heardost“, alsdann die Sorge, und der (Todes-)Schlaf, die Saturn v. 309—310 aufgezählt hat. Meine Meinung finde ich noch dadurch bestärkt, daß dies auch äußerlich durch dasselbe Reimpaar angezeigt ist. Diese sind erst (von den Nornen) gewoben, da sie vor dem Falle der Menschen, wodurch letztere dem Tode geweiht wurden, nicht vorhanden waren. Saturnus frägt hierauf (v. 333—334): Aber wer richtet Christus am Tage des Gerichts, wenn er alle Geschöpfe richtet? Salomo antwortet ihm (v. 335—336): Wer darf denn den Herrn richten, der uns aus dem Staube erschuf, den Retter aus der Wunde der Nacht? Aber sage mir, wer waren die Retter?

Damit hat nun die Rede über das jüngste Gericht vor-

---

[1]) Kemble, Grein und Aßmann setzen hier *Wa*, das wohl besseren Sinn gibt, aber nicht in der Handschrift steht.

[2]) Die Hs. liest *gewurdene* wyrda; diese auffallende Partizipialform verbessere ich nicht mit Sievers in PBB. XII. 480 in *gewundene*, da ich in diesem besonders hervorgehobenen Halbverse eine etymologische Spielerei unseres Dichters mit der Wyrd (Urd) erblicke.

derhand ihr Ende erreicht. Auf die Frage Salomo's, wer die Retter (aus der Wunde der Nacht) waren, kleidet Saturn die Antwort, die eben die Sonne ist, in eine weitere Frage (v. 337—340): „Aber warum darf nicht die Sonne die weite Schöpfung hell bescheinen, warum beschattet sie Berge und Hügel und auch manche wüste Plätze? Wie kommt das?“ Die Antwort Salomo's wird nun in einem gleichen Sinnesabschnitt von 4 Zeilen (v. 341—344) wieder in eine Frage gehüllt: Warum wurden die Schätze der Erde nicht gleich unter die Leute verteilt? Der eine hat zu wenig und muß nach Besitz Verlangen tragen; selig setzt Gott den anderen zur Ruhe durch seine Verdienste.

Saturn frägt nun (v. 345—347): Warum sind die beiden Gefährten, das Weinen und das Lachen, immer beisammen? Die Antwort Salomo's (v. 348—349) bezieht sich auf den ersten Gefährten; „denn elend und mutlos, ja Gott verhaßt, ist der, der immer im Unglück jammern will“. Dahinter ist der tiefere Sinn verborgen, daß durch Weinen und Wehklagen nichts in der Welt zu erreichen ist. Der Mensch soll im Unglück nicht traurig die Hände in den Schoß legen und nachdenken über das, was nicht mehr zu ändern ist, sondern er soll. durch das Unglück gestählt, seine Kraft betätigen; dann wird auch Gott ihm zur Seite stehen.

Saturn frägt hierauf (v. 350—351): Warum können wir denn nicht alle glorreich in das Reich Gottes eingehen? Salomo klärt ihn indirekt darüber auf, indem dies an der Verschiedenheit der Menschen liege, wenn er sagt (v. 352—355): Die Umarmung des Feuers und der Schauer des Frostes, Schnee noch Sonne können nicht beieinander wohnen und ihr Leben verbringen, sondern was weniger Macht hat, muß jeweils sich beugen. Saturn frägt wieder (v. 356—358): Warum lebt der schlechtere Mensch länger, dem doch in der Welt keine größere Ehre widerfährt? Salomo antwortet (v. 359—360): Niemand kann für irgend eine Zeit die fürchterliche Reise aufschieben, sondern muß sie über sich ergehen lassen. — Damit erklärt er also, daß dem Tode, wann und wie er kommt, niemand entrinnen kann (vgl. auch Psalm 48).

Die nächste Frage Saturn's ist wieder aus dem mensch-

lichen Leben genommen, indem er sagt (v. 361—368): Aber wie kommt es, daß, wenn ein Weib Zwillinge gebiert, ihre Herrlichkeit nicht die gleiche ist? Der eine ist elend, der andere glücklich, und hoch in Gunst bei den besten der Menschen; der erstere lebt nur kurze Zeit und stirbt dann unter Sorgen. Ich frage dich, o „Herr“ Salomo. wessen Lage ist die bessere? Die Antwort Salomo's lautet in einem etwas längeren Sinnesabschnitt (v. 369—384), daß keine Mutter bei der Geburt ihres Sohnes Macht über dessen Glück hat, sondern dem Schicksal gemäß wird eines nach dem anderen sich vollziehen; das ist das alte Verhängnis. Hier haben wir denselben Gedanken ausgedrückt wie im Prediger Kap. 9, daß alles als ungewiß für die Zukunft aufbewahrt ist, daß alle dasselbe Geschick trifft, daß alles von Zeit und Zufall abhängt. Es ist eine allgemeine Betrachtung, die damit schließt, daß schon in der Geburt das Leben des Kindes vorherbestimmt ist. daß also der Mensch dem Geschicke blind unterworfen ist.

An das Gespräch über das Kind schließt sich die Frage Saturn's an (v. 385—387), warum der Mensch nicht in der Jugend arbeiten und nach Weisheit streben wolle. Die Antwort Salomo's lautet in einem gleichen Sinnesabschnitt von 3 Zeilen (v. 388—390): Ein wohlhabender Edler kann leicht für sich einen milden Herrn wählen, einen Fürsten von edler Geburt, der Arme kann dies nicht. Ich verstehe dieses dahin, daß es nur dem Reichen vergönnt ist, in der Welt emporzukommen; er allein kann sich auch höheres Wissen verschaffen. Es hebt nun in Vers 391 die Frage Saturn's an: „Aber warum dringt mit Gewalt dieses Wasser durch die Welt, belastet die tiefe Schöpfung, und kann nicht am Tage ruhen; nachts presst es nicht (?), durch seine Kraft reißt es alles hin; es macht zu Christen und reinigt eine Menge Menschen; mit seiner Herrlichkeit verleiht es ihnen leuchtende Glorie! Ich weiß durchaus nicht, warum der Strom nachts nicht ruhen kann . . .“

Man muß hier annehmen, daß vor Seite 23 ein Blatt fehlt, wiewohl in der Handschrift nichts zu sehen ist; dieses muß eine lange Betrachtung Saturn's über das Wasser (viel-

leicht Taufe) enthalten haben, was man aus der langen Rede Salomo's — ich fasse die Verse auf Seite 23 so auf — schließen muß. Was Saturn mit dem ewig fließenden Wasser meint, ist nicht recht ersichtlich. Der Gedanke des Dichters war vielleicht derselbe wie der Heraklit's, daß in der Welt nichts bleibendes ist; nicht nur die einzelnen Dinge, sondern auch das Weltall als Ganzes ist in ewiger Umwälzung begriffen, alles fließt. Heraklit erklärte jedoch die Welt für ein ewig lebendes Feuer, das Feuer also für das Wesen aller Dinge; dieses trifft genau mit der Antwort Salomo's zusammen, die nach meiner Ansicht auf dem fehlenden Blatte begann und eine Betrachtung über das Feuer enthielt, die sich in v. 397 also fortsetzt: . . . „mit der Umfassung seines Leibes: immer ist es (also es kann nicht mehr der Strom, se(!) stream, sein) seinen Lehrern gehorsam; sehr oft zerstört es auch die Macht des Teufels, wo die Menge der Weisen versammelt ist. Dann entgleitet der Bissen einem weisen Manne, er besieht ihn bei Lichte, er beugt sich danach, er macht das Kreuzeszeichen darauf, belegt ihn mit einer Zukost und ißt ihn selbst. So ist dieser eine Bissen, wenn er gesegnet ist, für jeden Menschen, wenn er es versteht, ein viel besserer Genuß, als ihm Schmaus und Gastmahl von 7 Tagen wären. Das Licht hat die Gestalt und Beschaffenheit des heiligen Geistes (Hinweis auf das Erscheinen des heiligen Geistes in feuriger Zunge am Pfingsttage) und die Art von Christus (indem es wie dieser nach dem Himmel zu strebt). Es macht dieses oft kund; (denn) wenn die Unvorsichtigen es eine Zeitlang ohne Fessel halten, schlägt es durch das Dach, bricht und entzündet die Balken der Häuser, wabert hoch und weit herum, steigt empor, züngelt nach seiner Art. Es strebt das Feuer, wenn es kann, seinem Ursprunge zu, in die Wohnungen des Vaters, wieder zu der Stätte, von der es zuerst kam. Es ist durchaus für den Edlen wohl zu erkennen, für den, der teilnehmen kann am Lichte des Herrn (der tiefer hineinsieht in die Geheimnisse Gottes?). Denn da ist keine Art von Lebewesen, weder Vogel noch Fisch, weder ein Stein der Erde, noch auch eine Woge des Wassers, auch kein Holzzweig, weder Berg noch Hügel, noch selbst diese Erde, die nicht

von der Art des Feuers wäre.“ Ich glaube, daß auf dem fehlenden Blatte eine ausführlichere Betrachtung über die Taufe war, von der Saturn etwas vernommen hatte (ebenso wie von Christus v. 333). Danach schloß sich vielleicht die Firmung an; was die ersten Zeilen von Salomo dann bedeuten sollen, ist mir nicht ganz klar; soll hier auf die letzte Ölung angespielt werden? Der Bissen, der entgleitet, bedeutet vielleicht die Hostie, oder es ist hier eine Anspielung auf ein Gottesgericht[1] (corsnǽd). Die 7 Tage beziehen sich wohl auf das Osterfest, das 7 Tage gefeiert wurde; danach würde dann der Bissen mit der Kommunion in der Osterzeit zu identifizieren sein. Es folgt sodann die Betrachtung über das Feuer, in der wir dieselben Gedanken wiederfinden, die später Schiller in dem Liede von der Glocke zum Ausdruck gebracht hat. Der Schlußgedanke, daß das Feuer der Grundstoff von allem sei, ist die Philosophie Heraklit's, wie schon oben hervorgehoben wurde. Dies ist also ganz das Gegenteil von dem biblischen Salomo, der (Prediger 3, 20) sagt: Aus Erde ist alles geworden und zur Erde kehrt es wieder zurück.

Derselbe Gedanke mit dem Feuer kommt auch in den Metren des Boethius XX vor. (Grein-Wülker III, 2, S. 33, vgl. auch Crist 969 ff.). Ich glaube aber kaum, daß wir hierin eine Anlehnung an die gnostische Auffassung der Lehre der Manichäer zu sehen haben.

Eine ausführliche Diskussion entspinnt sich gegen den Schluß (v. 423 ff.) über die Frage, was stärker sei, das Schicksal (wyrd) oder die Vorsicht (warnung), wenn beide miteinander kämpfen. Hier spricht Saturn: Sehr oft hörte ich kluge Männer vorlängst sagen und reden von einem gewissen Ding, nämlich welches von beiden ohne Zweifel das stärkere wäre, das Schicksal (wyrd) oder die Vorsicht, wenn sie oft in grimmigem Zwang mit einander kämpfen, und welches von beiden zuerst ermüdet; gewiß weiß ich es: es sagten mir einst die Weisen der Philister, wenn wir in (Wort)streiten (zusammen) saßen, Bücher ausbreiteten, und auf den Schoß

---

[1]) Vgl. Liebermann, F.: Die Gesetze der Angelsachsen. Halle. 1903. (1898) 4°. I. S. 386, 408 ff., 425 ff.

legten, Wechselrede hielten, manches ausfindig machten, daß kein Mensch auf Erden wäre, der den Zwiespalt der Beiden ergründen könnte. Darauf erwidert Salomo (v. 434—440): Das Schicksal ist schwer zu wenden, gar ernst schreitet es daher, es weckt das Weinen, es häuft Weh auf, es regt den Geist an, es führt die Jahre herauf; und dennoch vermag ein vorsichtiger Mann eine jegliche Schickung zu mäßigen, wenn er klugen Sinnes ist und bei seinen Freunden Unterstützung suchen will, aber nichtsdestoweniger den göttlichen Geist gebraucht.

Salomo redet also zuerst von der Härte des Schicksals, mildert jedoch seinen Ausspruch mit dem Hinweise, wie man das Geschick mäßigen könne. Saturn frägt hierauf, warum das Schicksal, die Tochter des Todes, bei den Menschen wohne, und sagt, daß es erst sehr spät im Fehdestiften ermüden werde (v. 441—447): Aber warum quält uns das starke Schicksal, der Ursprung aller Frevel, die Mutter der Fehde, die Wurzel der Leiden, die Quelle der Tränen, Vater und Mutter der Urschuld, die Tochter des Todes? Aber wozu wohnt es unter uns? Wahrlich, spät erst, so lange es lebt, wird es ermüden, durch frevelnden Streit Feindschaft zu erzeugen.

Nach allgemein christlicher Anschauung wäre das Schicksal die Tochter des Todes durch den Sündenfall geworden (vgl. 309—330): so antwortet Salomo Saturn auf die Frage, warum das Schicksal, der Ursprung aller Frevel, die Menschen züchtige, indem er den Fall Lucifer's und seiner Genossen erzählt (v. 448—473): „Es durfte zusammen nicht Gemeinschaft des seligen Engels und des übermütigen im Reiche Gottes sein: der eine gehorchte seinem Herrn, der andere begann durch geheime Künste für sich zu rüsten Banner und breite Brünne, sagte, daß er mit seinen Gesellen verheeren wollte das ganze Himmelreich und über die Hälfte tronen, weggehen mit dem 10. Teile, bis daß er sein (gerechtes) Ende durch das Schicksal [fand]. (Der 10. Teil ist der mit Lucifer abgefallene Engelchor.) Da ward die edle Schar in Aufruhr gebracht durch des Teufels Eingebung; er (Gott) ließ ihn da hinabstürzen, fällte ihn unter die Säume der Erde, hieß ihn dort festbinden. Die sind es, die gegen

uns fechten; daher kommt einem jeden der Menschen die Vermehrung des Leids. Als der selige Gebieter der Engel fand, daß sie länger von ihm die Lehre nicht annahmen, da warf er sie[1]) hinaus aus der Herrlichkeit und vertrieb sie weithin, und es gebot ihnen das Kind der Himmelsbewohner (= Engel, i. e. Christus)[2]), daß sie auch sollten immerfort, solange sie lebten, wohnen in Qual, Jammer erdulden, Klage unter den Himmeln; und (er) schuf für sie die Hölle, die todeskalten Behausungen, mit Winter bedeckt, schickte Wasser hinein und Schlangenbehälter, gräßlicher Tiere (gar) viele mit eisernen Hörnern, blutige Adler und schwarze Nattern, Durst und Hunger und grässliche Not, Schrecken für die Augen und Traurigkeit; und jegliches dieser Leiden verbleibt für sie fortwährend, ohne daß sie es ändern können, immerfort, solange sie leben."

Hiernach scheint also der Autor anzunehmen, daß das Schicksal, wie er es auffaßt, das Werk der Teufel sei. Letztere fanden ihr Ende durch das Schicksal. Der Stolz der Engel hat die Qual und die Pein der Menschen verursacht; die Menschen müssen also für den Stolz der Engel büßen.

Auf die weitere Frage Saturn's: ist denn auf dieser Erde irgend einer der Menschen von irdischem Geschlechte, der den Tod erbitten könnte, bevor der Tag kommt, daß sein Termin abgelaufen ist, und man ihn bestimmt aus (dem Leben) entbietet (vorladet), bemerkt Salomon: Einem jeden (Menschen) sendet der Herr einen Engel, der zusehen soll, wie sein (des Menschen) Sinn wachse in Gottes Freundschaft, solange es Tag ist. Dann umgeben ihn zwei Geister, der eine ist glänzender als Gold, der andere schwärzer als der Abgrund; der eine kommt herüber von der stählernen Hölle; der andere lehrt ihn, daß er die Liebe halte, des Schöpfers Milde und seiner Vertrauten Rat; (jener) andere lockt ihn und lehrt ihn Verkehrtes, zeigt und offenbart ihm der armen Menschen üble Taten und reizt dadurch sein Gemüt; er führt ihn und faßt ihn und zieht ihn

[1]) Das ae. *hine* an dieser Stelle ist doch wohl als Schreibfehler für *hie* aufzufassen.

[2]) Dagegen übersetzt Bosworth-Toller p. 529 „bearn heofonwara" mit "children of heaven-dwellers."

durch das Land hin, bis sein Auge voll von Ärgernis, durch der Armen Schuld (Versündigung) irre geworden ist. So ficht denn der Feind auf vier Arten, bis daß er (der Mensch) sich wendet auf die schlechtere Seite durch des Teufels Taten den ganzen Tag lang, und den Willen dessen tut, der ihn zum Üblen verführt. Dann begibt sich weinend der Engel auf den Weg, geht zurück in seine Heimat und sagt alles dies (zu Gott): Nicht vermochte ich aus dem Herzen den stahlharten Stein zu entfernen, er steckt mitten in ihm . . . (Damit bricht die Hs. ab.)

Der Gedankengang des Dichters war also folgender: Die Frage Saturn's (474—478): Kann ein Mensch dem Tode entgehen? wird von Salomo indirekt beantwortet: er sagt: Den Menschen umgeben zwei Engel, ein guter und ein böser; letzterer verführt den Menschen; der gute Engel geht daher von dannen. Der Mensch kommt nun zu den Teufeln und bleibt dort bis zum jüngsten Tage. Diese Fortsetzung vermute ich auf dem ausgeschnittenen Blatte vor den Zeilen 169—177. Die Beschreibung der Hölle hat Salomo schon vorher gegeben (465—473); Saturn hat in v. 476 bereits den jüngsten Tag angedeutet; er wird nun auf dem fehlenden Blatte noch die letzte Frage gestellt haben: Wie geht es bei dem jüngsten Gerichte zu? Salomo wird da zuerst das Los der Guten beschrieben haben und dann das Los der Schlechten, die für immer in die Hölle geworfen werden. Diese wird alsdann geschlossen, was in den Versen 169—173 ausgesprochen ist.

Darauf folgt der Schluß des ganzen 2. Gedichts, daß der weise Sohn David's den Fürsten der Chaldäer im Wissenskampfe besiegt habe; dieser objektive Schluß entspricht, wie erwähnt, dem objektiven Anfange des 2. Gedichts.

Überblicken wir nun das ganze 2. Gedicht, so können wir acht verschiedene Hauptpunkte unterscheiden:

1. Eingang und Schluß des Gedichts, sowie Angaben über Saturn: 178—200, 169—177; ferner 201—209, 245—250, 324—328, 423—433.

   Über Salomo erfahren wir nur, daß er der Sohn David's ist, 176 und 329, ferner, daß er weiser als Saturn ist, 174 und 181.

2. Berichte über die Philister: Saturn's Ausspruch über den Wandernden Wolf, 210—222; Salomo's Schilderung des rätselhaften Wesens Vasa Mortis 252—279; endlich Saturn's Aussage, daß die Philister ihm nicht Auskunft über die Wyrd geben konnten, 429; vgl. auch den Eingang des Gedichts, wonach er die Paläste der Philister durchwanderte, v. 191.
3. Naturwissenschaftliche Besprechungen: Saturn's Frage nach dem Schnee, 300—306 (?); Salomo's Ausspruch über das Hinwelken der Blätter, 311—319; Dialog über das Wasser und Feuer, 391—422; Frage Saturn's über das ungleiche Bescheinen der Sonne, 337—340; Antwort Salomo's, daß Feuer und Frost, Schnee und Sonne sich nicht vereinbaren, 352—355.
4. Allgemein menschliche Themata: Salomo's Ausspruch über den törichten „Nichtschwimmer", 223—227; der Dialog über Bücher, 228—244; über das Alter, 280—299; Salomo's Ausspruch über die ungleiche Verteilung der Güter, 341—344; Salomo's Bemerkung, daß der Schwächere nachgeben soll, 352—355; Saturn's Frage nach dem längeren Leben des bösen Menschen, 356—360; Dialog darüber, daß die Mutter bei der Geburt der Kinder keine Macht über deren spätere Lebensgestaltung hat, 361—394; über das Arbeiten in der Jugend, 385—390; Salomo's Beschreibung des Feuers (Lichts), 407—422.
5. Rein christliche: Saturn's Frage nach dem Buche mit 7 Siegeln (?), 228—235; über das Wasser, 391—396(?); Salomo's Antwort über den Bissen, 397(?)—406; Saturn's Frage nach dem Reiche Gottes, 350—351; Salomo's Bericht über den Sturz Lucifer's und Beschreibung der Hölle, 448—473; Salomo's Ausspruch über die zwei Engel, die den Menschen umgeben, 479—501.
6. Fragen nach dem Tod: Salomo's Hinweis auf den Tod (?), 306—308; Saturn's Vergleich des Schlafes mit dem Tode, 310; Salomo's Aussage, daß jeder den Tod erdulden müsse, 359—360; Saturn's Vergleich der Wyrd als Tochter des Todes, 445; Saturn's Frage, ob ein Mensch dem Tode entgehen könne, 474—478.

7. Über das jüngste Gericht: Andeutungen Salomo s, 271 (bei Vasa Mortis); 319 (der ewige Herr kann die geizigen Menschen nicht erhören); Dialog und Warnung Salomo's, 320—336; Andeutung Saturn's, 476; Bericht Salomo's über dasselbe am Schlusse des 2. Gedichts, 169(?)—173.
8. Über die Wyrd: Ausspruch Saturn's, daß die Not die härteste „Wyrd" sei, 309; Dialog (329—331); Ausspruch Salomo's, daß das Geschick schon an der Wiege des Kindes stehe, 384; Dialog und Aussage Salomo's, daß man das Geschick mäßigen könne, 424—473; das Schicksal, welches durch den Stolz der Engel in die Welt kam (458), ist die Tochter des Todes (445).

So sehen wir also, daß orientalisch-rabbinische, christliche und germanisch-heidnische Elemente in dem 2. Gespräche vereinigt sind. Gegenüber dem 1. Gespräche, welches den Kampf des Paternoster in Gestalt eines Palmbaums mit dem Teufel darstellt, ferner gegenüber der Prosa, die einen anderen Kampf des Paternoster mit dem Teufel und die Beschreibung des Riesenpaternoster in ebenso sonderbarer Vorstellung bietet, haben wir hier sehr ernste Auseinandersetzungen in Rätselform. Rein äußerlich ist auch zu beachten, daß in dem zweiten Gedichte im Gegensatze zu dem ersten keine Runen vorkommen.

Der Kern des Gedichtes ist in den Dialogen über die Wyrd, das Alter, den Tod und das jüngste Gericht gegeben. Dies entspricht auch der Tendenz des zweiten Gesprächs, das wohl den alternden Saturn über die letzten Dinge des Menschen aufklären sollte. Damit wollte aber der Dichter auch den heidnischen Angelsachsen die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen führen. Es ist das Motiv, welches sich durch das ganze zweite Gedicht hindurchzieht; ich glaube aber nicht, daß der nordhumbrische Dichter dies aus der Bibel entlehnt hat, wo Salomo sagt (Prediger XII, 8): O Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist Eitelkeit! Denn erstens sind zu wenige Sprüche aus der Bibel genommen, zweitens sehen wir auch, daß die Entstehung der Welt aus dem Feuer gerade entgegengesetzt dem biblischen Prediger ist; der elegische Ton, der in dem Gedichte sich ausprägt, durchzieht überhaupt die

ganze ae. Dichtung. Schließlich ist noch hervorzuheben, daß das rein christliche Element gegenüber dem germanischen Element etwas in den Hintergrund tritt. Immerhin müssen wir aber auch hier im Grunde eine Gegenüberstellung von Heidentum und Christentum anerkennen: denn Saturn frägt nur in orientalischer oder germanischer Weise, während Salomo alles in christlichem Sinne beantwortet. Auffallend ist, daß der Heide Saturn nicht nach Gott Vater, Christus oder Maria frägt. — Die Belehrung über das Alte Testament, die Erschaffung des Menschen, das Paradies, die 10 Gebote etc. ist dafür in dem prosaischen Dialog von Salomon und Saturn in der Hs. Cotton Vitellius A. XV. gegeben.

So sehen wir, daß in allen drei Fassungen eine Gegenüberstellung von Christentum und Heidentum sich geltend macht; ich möchte daher den terminus a quo für die Entstehung der Gedichte in jener Zeit erblicken, in der das Christentum noch nicht den endgültigen Sieg über das germanische Heidentum errungen hatte, und die Kirche es für nötig erachtete, die Vorzüge der christlichen Lehre durch wahre oder erdichtete Erzählungen glaubwürdiger darzustellen.

Hinsichtlich unseres 2. Gedichtes wissen wir, daß der Verfasser ein Nordhumbrer war; Nordhumberland wurde 627 christlich, erst 674 wird Wearmud und 680 Jarrow gegründet; aber schon 868 wurde die Kultur durch die heidnischen Dänen wieder zerstört. Diese Überlegungen geben einen, freilich nur sehr ungefähren *terminus a quo.* Für das zweite Gedicht könnte das Jahr 1000 einen *terminus ad quem* bilden; vgl. oben S. 72 zu Zeile 320.

Blicken wir uns in der altenglischen Literatur um, wo noch andere Vertreter zweier verschiedener Religionen im Gegensatz zueinander stehen, so fällt uns besonders die Gegenüberstellung von Wodan als Hauptgott der Heiden mit dem christlichen Gott in den Densprüchen II, 133 (bei Grein-Wülker I, 348 ff.) auf, die aber mit unseren Gesprächen nichts gemeinsam hat; ferner sind zu einem Vergleiche mit unseren Dialogen noch diejenigen von Adrian und Ritheus, oder Adrian und Epictus heranzuziehen. Wie Kemble aber

bereits nachgewiesen hat, haben unsere Dialoge mit diesen keine Berührungspunkte.

Betrachten wir die gnomische Dichtung der Angelsachsen, so müssen wir besonders die Cotton- und Exeter-Denksprüche heranziehen[1]; mit Ausnahme von wenigen im Kommentar bemerkten Stellen haben sie aber nichts Übereinstimmendes. Zu erwähnen sind ferner noch die altenglischen Rätsel, die mittelenglischen Sprüche Alfred's, sowie die Apoþegms[2]), ferner: Be monna cræftum, Be monna wyrdum, Be monna mode, und die Gnomen im Beowulf: 183ᵇ—187, 287ᵇ—289, 300, 455 b (Gæđ â Wyrd swâ hio scel), 1385ᵇ ff.; 1535 ff.; 2167ᵇ—2170ᵃ; 2891/2; im Wanderer (5.) und Seefahrer. Jedoch alle weichen meist von unseren ae. Fassungen ab. Ein Vergleich mit den mittelenglischen Sprichwörtern, wie Proverbs of Hending, ferner den Demaundes joyous, Saint Serf and the Devil führt zu demselben negativen Resultat.

Die Dialoge von Salomo und Saturn erinnern besonders an die Wortkämpfe, die bei den Skandinaviern beliebt waren. Aus der altnordischen Edda gehört hierher namentlich der Redekampf Odin's mit dem Riesen Vafþrúđnir, dessen Eingangsstrophe bereits unseren Anfangsversen ähnlich lautet:[3])

„Rate mir, Frigg, zu reisen verlangt mich,
  Wafthrudnir wünsch' ich zu sehn;
ausforschen möcht' ich, ob an alter Kenntnis
  mir gewachsen der weiseste Thurs."

Und wieder in der 3. Strophe:

„Viel fuhr ich umher, viel versucht' ich,
  oft schon hab' ich die Asen geprüft;
nun will ich wissen, wie Wafthrudnir
  in seiner Heimstätte haust."

Darauf legt Odin seinem Gegner verschiedene Fragen

---

[1]) Vgl. Strobl: Zur Spruchdichtung bei den Angelsachsen, in: Z. f. d. A. XIX, 54 und XXXI, 54; Müller, Hugo: Über die ags. Versus gnomici, Diss. Jena. 1893; Zupitza: in Anglia I, 285 und Z. f. d. A. XIX, 45.

[2]) Bei Kemble, S. 258.

[3]) Gering: Die Edda. S. 59 ff.

vor, von denen besonders die zwölfte an unser erstes Gedicht anklingt (Strophe 42):

„Gib Antwort zum zwölften, woher du alle Geschicke
der Götter, Wafthrudnir, weißt?
die Runen kennst du der Riesen und Götter,
und Wahres nur meldet dein Mund,
in Weisheit bewährter Thurs!"

Darauf Wafthrudnir:

„Ich kenne die Runen der Riesen und Götter,
und Wahres meldet mein Mund,
denn die Welten alle hab' ich durchwandert,
die neun Welten bis zu Niflheims Tiefe,
die die Scharen der Toten verschlingt."

Das andere Lied in der Edda, das Hárbarþsljóþ, in dem Odin, als Gott der Vornehmen, mit Thor, dem Vertreter des Bauernstandes, in einem Kampfgespräche wetteifert, hat mit unseren Dialogen nichts gemeinsam. Die Sprüche Hars (Hǫvamǫl) bieten einige Ähnlichkeiten, wie I, 68 mit v. 420, I, 74 mit 344, I, 76 mit 360 (vgl. Kommentar). Bezüglich des jüngsten Tages findet sich in der „Seherin Weissagung" eine andere Auffassung, die daher nicht herangezogen werden kann. Über das Schicksal hören wir in Grípisspǫ́ 24: Mag das Künftige ruhen, das da kommt, wie es muß; 52: Dem Geschick trotzt keiner; ferner Atlamǫl 46: Doch keiner entgeht dem Schicksal. — An das Züngeln des Feuers v. 410 ff. erinnert Atlakviþa 43. Die Alvíssmǫl haben mit unserem Denkmale keine Berührungspunkte; auch nicht die Dialoge der Gylfaginning.

Aus anderen Literaturen ist sodann besonders das Französische heranzuziehen. Ich fand mehrere Berührungspunkte in dem Dialog zwischen Sidrac und Boccus, aus: Le livre du Saige Sidrac. Paris 1530 (Privatbesitz des H. Professor Bülbring)[1]) und habe sie im Kommentar vermerkt. Das 2. Gedicht steht den anderen Bearbeitungen der Sage von Salomo, wie den Gesprächen von Salomo und Hiram näher. Mit der satirischen Tendenz der Salomo-Morolf-Dichtungen hat es aber gar nichts gemein.

---

[1]) Für die liebenswürdige Überlassung dieses seltenen Büchleins spreche ich H. Professor Bülbring meinen verbindlichsten Dank aus.

2. Die Persönlichkeiten des Salomo und Saturn.

Betrachten wir die Aussprüche der beiden Gegenredner, so sehen wir, daß dem Salomo nur wenige seiner biblischen Sprüche in den Mund gelegt werden. Die meisten seiner Aussagen sind in Form von Lebenserfahrungen gegeben, oder beziehen sich auf theologische Dinge, wie auf das jüngste Gericht etc. Über ihn erfahren wir aus unseren Dialogen, wie ich bereits hervorgehoben habe, sehr wenig. Er erscheint als König der Christenheit. der den Heiden Saturn über christliche Dinge aufklärt. Meist wird er von Saturn als Sohn David's angeredet: so v. 12, 174, 329. Seiner Frau, die in den anderen Salomosagen eine so große Rolle spielt, wird mit keiner Silbe Erwähnung getan. Das Gespräch spielt nach der Prosa in Jerusalem. Daß Salomo als König der Israeliten den Saturn über das Paternoster, das jüngste Gericht etc. belehrt, ist nicht so auffallend, da er ganz allgemein als ein weiser König gemäß der mittelalterlichen Auffassung erscheint. Es war damals üblich, Salomo auch Sprüche zuzuschreiben, die nicht in der Bibel stehen: diese Freiheit erlaubte sich z. B. Chaucer in seinem Melibeus.[1]) Wie überhaupt in der altenglischen Literatur, so erscheint Salomo auch in unseren Gedichten als der Herrscher Israels im Sinne der Bibel, oder er wird auf Christus gedeutet: zwei Beispiele mögen genügen. Salomo wird etymologisch als

---

[1]) Vgl. Conway: Solomon and Solomonic Literature, S. 235; Kemble a. a. O., 104 ff.; Skeat, The Complete Works of Geoffrey Chaucer, Oxford 1894, IV, p. 200, Z. 2187. Nachh Skeat's Kommentar (V, p. 203) stand das Sprichwort allerdings z. B. in Wycliffe's Version.

der Friedfertige erklärt, und dann mit Christus verglichen in einer Predigt Aelfrics (Thorpe II. Bd. S. 578): Sođlice Salomon is gereht 'Gesibsum', forđan đe hê and ealle his leoda wunodon on fulre sibbe etc. (vgl. 1. Paralip. Kap. 22, 9. Ebenso wieder im Anfang des Orrmulum). Ein zweiter Vergleich Salomo's mit Christus findet sich in einer Predigt Wulfstan's (ed. Napier 279).

Wichtiger ist die Persönlichkeit Saturn's. Alle Beziehungen, in denen er sich zeigt, weisen auf den Orient. Er wird als ein besonders belesener Fürst der Chaldäer bezeichnet, der viele Bücher durchstudiert und alle Länder des Orients durchzogen hat, v. 1—7, 174—177, 182—209. Warum gerade die Chaldäer eingeführt werden, werde ich im folgenden zu erklären versuchen. Er ist bereits weit über 50 Jahre alt nach v. 246, und hat 12 Söhne nach v. 14. Sein Volk wird 2 mal genannt, v. 19 und 203, worin ihr Kampfeseifer, aber auch ihr Goldstolz und ihre Prahlsucht hervorgehoben werden. Saturn ist aus einem sehr „bitteren" Stamme, aus einer trotzigen, mächtigen Familie (v. 327). In sein Land gelangt er, indem er sich auf den Wendelsee und dann über den Chaburfluß [1]) begibt. Saturn weilte viel bei den Philistern, mit denen er disputierte; er hat besonders die Weisheit der Libyer, dann der Griechen und Inder studiert (v. 3 und 195). Er ist Heide und will zur Lehre Christi angeregt sein (v. 15), daher möchte er über das Paternoster belehrt werden (v. 52). Im 2. Gespräche tauscht er Weisheitssprüche aus, die meist heidnisch-germanisch sind.

Eingehender hat sich zuerst Vogt über unseren Saturn geäußert. Bei seinem Vergleiche der orientalischen Überlieferungen von Salomo mit unserem ältesten abendländischen Gespräche sagt er S. LIII: „Was zunächst die Person des Gegenredners des Salomon angeht, so hat derselbe mit dem Gotte nichts als den Namen gemeinsam; irgendwelche antikmythologische Vorstellungen werden mit dieser Persönlichkeit nicht verknüpft, sie treten überhaupt nirgends in den beiden ags. Dialogen zutage und man ist daher auch nicht be-

[1]) Nicht See von Caphernaum nach Grein; vgl. oben. S. 54.

rechtigt, als die denselben zugrunde liegende Idee die Gegenüberstellung der durch Salomon vertretenen göttlichen Weisheit des Christentums und der durch Saturn zu vertretenden weltlichen Weisheit des antiken Heidentums zu betrachten." — Wenn zwar auch nicht das antike Heidentum durchschimmert, so glaube ich aber doch bewiesen zu haben, daß eine Gegenüberstellung zwischen Christentum und Heidentum in den Gedichten zum Ausdruck gebracht ist. Trotzdem er orientalischer Fürst ist, besitzt er germanisch-heidnisches Wissen; dies kann nicht so sehr auffallen, wenn man bedenkt, daß sogar der Philisterfürst in v. 210 ff. den germanischen Namen „Wandernder Wolf" führt. Es ist eben der anglische Verfasser, der sein Wissen zum Ausdruck bringt. Mit dem „Wandernden Wolf" komme ich zu einer zweiten Berichtigung Vogt's, welcher dessen Land als das des Saturn auffaßt. Wie ich im vorausgehenden gezeigt habe, dürfen diese beiden nicht identifiziert werden. Denn daß der „Wandernde Wolf" nicht Saturn ist, sagt v. 214, wonach es heißt, daß er im Kampfe mit den 25 Drachen fiel. Auch nicht ganz richtig sagt Vogt, daß Saturn als ein Riese dargestellt wird; denn entgegen seiner Ansicht möchte ich noch einmal bemerken, daß Salomo's Aussage, Saturn wolle sich rühmen, daß er die Menschenkinder überwunden habe (v. 204), nicht beweisend ist. Saturn ist furchtbaren Geschlechts nach v. 327—328; seine Leute wollten gegen Gott kämpfen und wurden dafür bestraft (325). Auch in dem folgenden kann ich Vogt nur teilweise beipflichten, wenn er sagt: „Also ein orientalischer Fürst, welcher übermenschliche Eigenschaften besitzt und welcher mit dem Namen eines heidnischen Gottes belegt wird, ist in diesen angelsächsischen Dialogen dem Salomo gegenübergestellt; es existierten orientalische Traditionen von Unterredungen des Salomon mit Dämonen oder einem Dämonenfürsten: Da ist es doch naheliegend genug, die angelsächsische Überlieferung aus der orientalischen abzuleiten und die zersplitterten [1]) Attribute jenes wunderlichen Saturnus auf einen Dämonenfürsten zurück-

---

[1]) Vogt setzt unrichtig hinzu: „teilweise sich widersprechenden."

zuführen, welcher dieselben in sich vereinigt. Auch ihrem Inhalte nach berühren sich noch die angelsächsischen Gespräche mit den der orientalischen Sage von Salomon und den Dämonen angehörenden. Im ersten angelsächsischen Gespräche handelt es sich um die Bezwingung der Teufel durch die vom Salomon auseinandergesetzte geheimnisvolle Kraft der einzelnen Buchstaben des Paternoster; im Testament des Salomo, und ebenso gewiß in vielen späteren im Abendlande verbreiteten Salomonischen Zauberbüchern, handelt es sich um die Bewältigung der Dämonen durch allerhand vom Salomon angewendete geheimnisvolle Formeln und Symbole."

Ob man mit Vogt nun aber zu dem Schlusse berechtigt ist, der ags. Dialog habe es auf eine christliche Läuterung jener abgöttischen Überlieferungen abgesehen, möchte ich, wie gesagt, sehr in Frage stellen. Das erste Gespräch erinnert mich auch an die Unterredungen Salomo's mit Dämonen; ich glaube jedoch, daß es mit Rücksicht auf die heidnischen Germanen gedichtet ist, wenn es heißt: Der Teufel verzaubert das Schwert, die Ehre des Kriegers, daher soll kein Mann ohne Bedacht sein Schwert ziehen, wenn auch der Glanz ihm gefällt, sondern immer soll er zuerst ein Paternoster beten.

Allerdings „an Stelle der Zauberei tritt die Kraft des Gebetes, die aber auch noch als eine magische aufgefaßt wird".

Was die Prosa anlangt, so ist meine Meinung, daß der Verfasser durch die Personifikation des Paternoster den heidnischen Germanen eine Vorstellung von der außerordentlichen Macht desselben zu geben versuchte. Ich glaube aber nicht, daß man in der riesenhaften Beschreibung desselben eine Umbildung jener gigantischen Größe des Asmodeus erblicken darf, ebensowenig glaube ich, daß ein Einfluß der jüdischen Religion, die sich Jehovah so riesig vorstellt oder ein Einfluß der gigantischen Größe Christi bei dem Elkesaiten vorliegt.

Über das 2. Gespräch äußert sich Vogt: „Hierin wird man an die orientalischen Traditionen von Salomo's kosmographischem Unterricht bei den Dämonen erinnert, wenn von Saturn's hoher Gelehrsamkeit, von seiner Reise durch die Welt berichtet wird, und wenn er dem Salomon von jenem entlegenen wunderbaren Lande erzählt, in welchem kein le-

bendes Wesen existieren kann.“ Dem kann ich gar nicht zustimmen. Ich habe schon erwähnt, daß man unter dem wunderbaren Lande nicht das des Saturn verstehen darf. Alsdann erinnert mich das Gespräch auch nicht an den kosmographischen Unterricht Salomos bei den Dämonen. Vogt meint hier besonders jene Stelle, an der es heißt: Nach dem Buche Emek Hammelech fährt Salomon täglich zum Firmament herauf und läßt sich von den Dämonen Asa und Asael in verborgener Weisheit unterrichten (Eisenmenger I, 358). Seine Gespräche mit Aschmedai sind hier von untergeordneter Bedeutung, mehr Beachtung verdient eine Unterhaltung, welche nach musleminischer Tradition Salomo mit dem, dem Aschmedai entsprechenden Djinnenfürsten Schachruch (d. i. Sachr) hat (Hammer, Rosenöl I, 205). Der Djinn erzählt Salomo von den Reisen, die er als Begleiter der voradamitischen Salomone gemacht, von den Sphären des Feuers etc. (siehe oben Seite 10).

Dagegen muß ich einwenden: Salomo ist bereits im Besitze seines Wissens, er frägt nur ein einziges Mal (v. 209; v. 341 ist keine wirkliche Frage). Wie im ersten Gespräche wird also Salomo als der gelehrte und belehrende dargestellt. Das kommt auch zum Ausdruck in v. 181: „Salomon war der berühmtere, wenn auch Saturn, der kühne Held, die Schlüssel zu manchen Büchern hatte“; sodann am Schlusse des Gedichtes, v. 174 ff.: „Es hatte da der kluge Sohn David's besiegt und übertroffen den Fürsten der Chaldäer.“ Vogt sagt aber richtig: „Es ist die Tendenz, wie vorhin die Macht des christlichen Gebets über die Gewalt der Dämonen, so hier die Überlegenheit christlicher Weisheit über die weltlich magische Gelehrsamkeit zu verherrlichen.“ Aber gegen die letzte Schlußfolgerung Vogt's muß ich mich wieder wenden, wenn er sagt: „Dürfen wir nach alledem den Gegner des Salomo in den ags. Unterredungen, den Chaldäerfürsten Saturnus, auf einen orientalischen Dämonenfürsten zurückführen, so dürfen wir nun auch andererseits eben diesen Saturnus dem Kitovras parallel setzen, nicht nur weil Aschmedai und Kitovras identisch sind, sondern auch weil der Saturnus eine Beziehung mit dem Kitovras teilt, welche vom

Aschmedai nicht überliefert wird: Saturnus ist ebenso wie der Kitovras der Bruder des Salomo. Salomon redet den Saturnus „Bruder" an, v. 327: 'ne sceall ic đe hwædre, brođor, abelgan'. So entspricht nun schließlich der Saturnus auch dem deutschen Morolf und Marolf: jenem als Bruder des Salomon, diesem als sein Gegner im Wortstreit und es ergibt sich nach alledem die Parallele: Aschmedai — Kitovras — Saturnus — Marolf und Morolf."

Vogt macht jedoch hier einen Fehler; denn „brôđor" ist nicht im wörtlichen Sinne zu nehmen. Ebert vermutet Schwager; meiner Meinung nach ist es die beliebte Bezeichnung der Fürsten untereinander. Daß wir nicht einen wirklichen Bruder zu erblicken haben, begründe ich mit folgendem: Saturn redet Salomo niemals mit brôđor an, sondern stets mit: Salomon, sunu Dauides, und dies gleich in der jener Stelle folgenden Frage v. 329; außerdem noch v. 13. 174; ja er redet ihn sogar einmal „hlaford Salomon", v. 368, an. Wäre er sein Bruder gewesen, so würde er kaum diese Ausdrücke der Hochachtung gebraucht haben. Alsdann wird betont, daß er ein Fürst der Chaldäer ist, während Salomo als Herrscher der Israeliten auftritt: v. 13. Er selbst will zur Lehre Christi bekehrt werden, ist also Heide, Salomo aber ist König der Christen. Wenn er der Bruder wäre, so müßte es doch sehr auffallend erscheinen, daß die beiden in einem so starken Gegensatze stehen. Zur Bekräftigung meiner Behauptung möchte ich auch anführen, daß wir die Bezeichnung Bruder in demselben Sinne 3. Kön. 9. Kap. 13, gebraucht finden. Es heißt an jener Stelle, als Hiram dem Salomo seine Ansicht über die geschenkten 20 Städte (im Chabul District, siehe oben S. 54), die ihm nicht gefielen, ausspricht: Sind dies die Städte, die du mir gegeben hast, „mein Bruder"? — Ebenso nennt David den Jonathas seinen Bruder 2. Kön. Kap. 1, 26, trotzdem er nicht verwandt war. Aus der altenglischen Literatur zitiere ich die Anrede des Engels Bartholomäus an Gudlac v. 686: Is þæt min brođor etc.

Daß unser Saturn nicht der Vertreter der klassischen Mythologie, sondern ein Chaldäerfürst ist, geht aus dem Voranstehenden zur Genüge hervor. Wir wollen nun zusehen,

in welcher Beziehung sonst noch Saturn in der altenglischen Literatur vorkommt.

Im klassischen Gewande erscheint der Gott in den Metren des Boetius XXVI., bei der Schilderung des Trojanerkriegs, als Ulysses auf das Eiland im Wendelsee verschlagen wird, das die Tochter des Apollo, Circe, inne hatte (Vers 34).

Es heißt da[1]):

Dies war der Apollo aus edelem Geschlechte,
des Jupiter Sohn: der war vor Jahren König;
den Großen und den Kleinen gab er vor,
jedem der Männer, daß er Gott wäre,
der höchste und der heiligste. Der Herr führte so
das abergläubische Volk zur Irrlehre hin,
bis daß zuletzt ihm glaubte der Leute Unzahl:
denn er war mit Recht des Reiches Hirte
aus ihrem Königsgeschlecht und kund ist es weithin,
daß in der Vorzeit damals der Völker jedes
hielt seinen Herren für den höchsten Gott,
und sie verehrten ihn, als sei er der Obherr der Glorie,
wenn er zu des Reiches Herrschaft war zu Recht erhoben.
Auch war des Jupiter Vater Gott wie er:
Saturnus hießen den die Seeanwohner,
der Helden Kinder. Es hielten die Völker
einen nach dem andern für den ewigen Gott:
auch sollte sein des Apollo
edelgeborene Tochter des abergläubischen Volkes
der Männer Göttin. —

Ferner in einer Predigt Aelfric's: De falsis deis, in Napier's Wulfstan S. 105, 32 ff.; vgl. ib. p. VIII.[2]):

„ȝyt ða hæþenan noldon beon ȝehealdene on swa feawum ȝodum, swa hy ær hæfdan, ac fenȝon to wurðjenne æt nyhstan mistlice entas and strece woruldmen, þe mihtiȝe wurdan on woruldafelum and eȝesfulle wæran þa hwyle, þe hy leofedon,

---

[1]) Ich gebe die Übersetzung nach Grein, Dichtungen der Angelsachsen (II, 197 f.).

[2]) Vgl. auch Skeat in E. E. T. S. Bd. 94. S. X.

and heora agenum lustum fullice fulleodan. An man wæs on geardagum eardjende on þam iglande, þe Creta hatte, se wæs Saturnus gehaten, and se wæs swa wælhreow, þæt he fordyde his agene bearn ealle butan anum and unfæderlice macode heora lif to lyre sona on geogođe. he læfde swaþeah uneađe ænne to life, þeah đe he fordyde þa brođra elles; and se wæs Iouis gehaten, and se weard hetol feond. he aflymde his agene fæder eft of đam ylcan foresædan iglande, þe Creta hatte, and wolde hine forfaran georne, gif he mihte."

Darauf wird berichtet, wie „Jovis" mit seiner Schwester Juno die Minerva und Venus erzeugt, dann heißt es weiter: „þas mânfullan men, þe we ymbe specađ, wæron getealde for đa mærostan godas þa on đam dagum; and đa hæđenan wurđodon hy swyđe đurh deofles lare; ac se sunu wæs swaþeah swyđor on hæđenscype gewurđod, þonne se fæder[1]) wære, and he is geteald eac arwurdost ealra þæra goda, þe þa hæđenan on đam dagum for godas hæfdon on heora gedwylde ..... sum man eac wæs gehaten Mercurius on life, se wæs swyđe facenfull and đeah full snotorwyrde, swicol on dædum and on leasbregdum; đone macedon þa hæđenan be heora getæle eac heom to mæran gode and æt wega gelætum him lâc offrodon oft and gelome" — — — etc. S. 107: "nu secgađ sume þa denisce men on heora gedwylde, þæt se Iouis wære, þe hy þor hatađ, Mercuries sunu, þe hi Ođon namjađ. ac hi nabbađ na riht, forđan þe we rædađ on bocum, ge on hæþenum, ge on cristenum, þæt se hetula Iouis to sođan is Saturnes sunu."[2])

Sodann in Aelfric's Lives of Saints, in einer Predigt

---

[1]) Über fæder von anderer Hand. I. saturnus.

[2]) Vergleiche auch die Version bei Kemble S. 120—125. Am Schlusse fügt diese noch hinzu (v. 116ff.): Hi gesetton eac đa đære sunnan and đa [đâm] monan and đam ođrum godum, ælcum his dæg; ærest đære sunnan đone sunnandæg. — — — đone seofođan dæg hi sealdon Saturne, đam ealdan đæra goda fæder him sylfum to frofre, endenext swa đeah đeah đe he yldest wære. Hi woldon git wurđian arwurđlicor đa godas and forgeafon him steorran swilce hi ahton heora geweald, đa seofon tunglan, sunnan and monan and đa ođre fif, đa farađ æfre ongeon đone rodor to eastdæle werd, ac hi gebigđ seo heofon underbæc æfre etc.

über: Passio Sancti Sebastiani Martyris (ed. Skeat I, S. 126, vgl. auch Zupitza in Z. f. d. A. N. F. XVII, S. 206):

þa cwæđ tranquillinus to chromatiæ þus:
þa ʒodas þe ʒe wurđiađ, wæron arlease menn,
yfele ʒeborene, and bysmor-fulle on life,
mid facne afyllede, and forđ-ferdon earmlice.
Cwyst þu la þæt nære nan lyfiʒende ʒod,
ær þan đe saturnus his suna abite,
and heora flæsc æte on þam Iʒ-lande creta.
Eft his sunu Iouis, þe ʒe wurđiađ for ʒod,
se wolde acwellan his unclænan fæder,
þe abat his ʒebrođra þa hi ʒeborene wæron,
se iouis wæs afylled mid fulre galnysse,
and nam his aʒene swystor to his fulum synscype,
swa swa ʒe rædađ on eowrum ʒerecednyssum.

Ich gehe nun zu den anderen Belegstellen in der altenglischen Literatur über, die sich auf den Saturn als Stern beziehen. So in den Metren des Boetius XXIV, 15 ff. (Grein-Wülker, Poesie III, 2, S. 41):

Đu meahtest đe siđđan mid đære sunnan faran
[uppe] betweox ođrum tunʒlum,
meahtest đe fullrecen on đæm rodere ufan
siđđan weorđan ⁊ đonne samtenʒes
æt đæm ælcealdan anum steorran,
se yfmest is eallra tunʒla,
đone Saturnus sundbuende
hatađ under heofonum; he is se cealda:
eallisiʒ tunʒl yfemest wandrađ
ofer eallum ufan ođrum steorrum.

Vgl. ferner Metra XXVIII. 25 ff.

Über die Bezeichnung der Sterne mit den Namen der Götter darf ich anführen Encyclop. Brit. XXI, 321:

The designation of the planets by the names of gods is at least as old as the 4th century B. C. The first certain mention of the star of Cronus (Saturn) is in Aristotle (*Metaphysics*, p. 1073 b, 35). The name also occurs in the *Epinomis* (p. 987 b), a dialogue of uncertain date, wrongly as-

cribed to Plato. In Latin, Cicero (1st cent. B. C.) is the first author who speaks of the planet Saturn. The application of the name Saturn to a day of the week (*Saturni dies*, Saturday) is first found in Tibullus (I. 3, 18).

Vergleiche dazu auch die Ausführungen J. Grimm's in seiner Deutschen Mythologie (4. Aufl. bes. von E. H. Meyer) S. 101: „Von Ägypten her durch die Alexandriner kam siebentägige woche (*ἑβδομάς*), wie sie in Westasien sehr alt ist, aber wohl später erst planetarische benennung der wochentage bei den Römern auf, unter Jul. Caesar älteste erwähnung des dies *Saturni*, in verbindung mit dem jüdischen sabbat, bei Tibull 1, 3, 18 .... Diese namen, samt der wocheneinteilung, waren aber früher als der christliche glaube von Rom aus nach Gallien und Deutschland übergegangen. In allen romanischen ländern dauern die planetarischen namen bis auf heute fort (meist in sehr verkürzter gestalt), nur für den ersten und letzten wochentag ausgenommen: statt dies solis wählte man dies dominica, ... franz. dimanche; statt dies Saturni blieb das jüdische sabbatum, ... franz. samedi (= sabdedi, sabbati dies).“

Über die Verbindung Saturnstag in der altenglischen Literatur möchte ich nur die Homilien Aelfric's (Thorpe II, 260) anführen:

Eft soðlice se Scyppend, on þam sixtan dæȝe, on rode hanȝiende, his handȝeweorc alysde, Adames ofspring, mid his aȝenum deaðe, and on byrȝene siððan anbidiende læȝ on ðam seofoðan dæȝe, ðe ȝe Sæternes hatað; ferner Thorpe II, 354. I, 216 (an letzter Stelle sæterniht).

Zu den altenglischen Belegstellen gehört ferner das Vorkommen des Namens Saturn in *geographischen Namen* und *Pflanzen* [1]), worüber sich Kemble S. 128 folgendermaßen äußert:

"A more important fact however is, that names of places and plants are compounded with the name of Sætere. In a

---

[1]) Vgl. auch Kemble, S. 119; Bouterwek, S. LI; Schaumberg, S. 51, 59; Hofmann, S. 431; Vogt, S. LIV und CXII; Herford S. 254; Duff, S. XII; Kemble, The Saxons in England, a New Edition, rev. by W. De Gray Birch, vol. I, p. 372 ff.

charter of Edward the Confessor I find the name Sæteresbyrig, which answers exactly to Wôdnesbyrig: again, in the north of England there are two parishes called Satterthwaite, and in Devonshire one called Sattersleigh [1]); while the common crowfoot or gallicrus is in Anglo-Saxon Satorláđ.[2]) Now it is acknowledged that no signs of ancient divinity are more convincing than the appearance of a name in the appellations of places and plants, and in the days of the week, and all the conditions are fulfilled in this instance. That he should also appear in such a legend as the one under consideration, is another evidence of his divinity. And if it be objected that the places and plants named from him are few in number, I can only answer that they are at least as numerous as those devoted to Đunor and Tiw, whose godhead has never been doubted."

Was die Etymologie des Wortes betrifft, so kreuzen sich hier die Meinungen. Nach der Ansicht Lassen's ist Saturn aus Savitar zusammengezogen und bezeichnet demnach einen Sonnengott (Grünbaum 278). In der klassischen Mythologie tritt er immer als Allegorie des Ackerbaues auf.[3]) Dionys von Halicarnassus (Antiq. Rom. I. cap. 38, ed. Carolus Jacoby, Lipsiae 1885, S. 59) leitet seinen Namen von Satu (Samen) ab, als einen, der uns mit Gütern sättigt (Saturando), da er der einzige war, welcher die Menschen das Land zu bauen und die Kunst Getreide hervorzubringen lehrte. — Es möge mir gestattet sein, auch ein paar mittelenglische Etymologien anzuführen, die ich der Legenda aurea (von Wynkyn de Worde 1527; Trinity College Cambridge S. C.C.C.XXXIX)[4]) entnommen habe. Diese beziehen sich zwar nicht auf den Gott Saturn selbst, sondern auf den Märtyrer Saturninus:

There foloweth the lyfe of saynt Saturnyne. And fyrst

---

[1]) Sætere könnte zwar auch zu sæta etc. gehören, vgl. Dorset, Somerset, Elsass, wenn nicht gar zu sætere Räuber.

[2]) Hierüber vgl. unten S. 120.

[3]) Vgl. Weishaupt: Saturn, Mercur und Herkules.

[4]) Für die Benutzung dieses Buches bin ich besonders Mr. William White zu Danke verpflichtet.

of his name: Saturnyne is sayd of saturate, þt [1]) is to be filled, ⁊ of nux, þt is a nutté, for þe paynyms were fylled for to martyr him lyke as þe squyrel þe eteth þe nutte. for whan þe squyrel pylleth þe nutte it semeth to him bytter; than he ascendeth a tree ⁊ letteth þe nutte fall, ⁊ than þe hull breketh ⁊ the nutte lepeth out. And thus were þe paynyms fylled in saynt Saturnyne, for he was bytter to them bycause he wolde not do sacrefyce, ⁊ thā they brought hym up on hygh on þe capytoll, ⁊ cast hȳ down the steppes, so þt [2]) his heed was brokē, ⁊ þe brayne sprange out.

Saturnyne was ordeyned bysshop of þe disciples of þe apostles, ⁊ was sent in to þe cite of Tholouse; ⁊ whā he entred in to þe cite þe devuls cesed to gyue answeres ⁊ than a paynym sayd. But yf they hewe Saturnyne they sholde haue none answere of theyr goddes; ⁊ they toke Saturnyne whiche wold not do sacrefice, ⁊ boūde hȳ to þe feet of a bull ⁊ drewe hym unto þe hyghest place of þe capytoll, ⁊ cast him down þe steppes to þe groūde, so þt his heed brake ⁊ þe brayne sprange out, ⁊ so accomplysshed his martyrdom, ⁊ two women buried his body in a depe place for fere of þe paynyms ⁊ after his succesours trāsported it into a more honourable place.

There was another Saturnyne, whome the prouost of Rome helde longe in pryson ⁊ after he reysed hym on eculee ⁊ did do bete hym wt synowes, roddes ⁊ scorpyōs ⁊ after dyd do bren his sydes ⁊ after heded hȳ about þe yere of our lord C.C.LXXX. vnder Maximyen.

And yet there was another Saturnyne ī Africa which was broder of saynt Satyre saynt renouele, ⁊ saynt felicyte his sister ⁊ saynt Perpetua, whiche was of noble lignage, whiche all suffred deth togyder of whome the passyon is holden an other tyme. And whan the prouost wold ⁊ have had them to do sacrefice to þe ydolles, they refused it vtterly.

Es folgt nun der Traum der Perpetua und Felicite, danach:

---

[1]) Der Druck liest þe.

[2]) Der Druck liest þe.

Satyre & Perpetue were deuoured of lyons, & saynt Saturnyne had his heed smytten of. And this was about the yere of our lorde C.C.LVI under Valeryen & Galyen emperours.

Ferner möchte ich über Saturn noch zitieren aus Opuscula Mythologica, Ethica et physica, Graece et Latine. Cantabrigiae 1671 (Trinity College Cambridge), S. 42: Phurnuti liber de natura Deorum:

De Saturno. Saturnus est ratio omnium conditarum rerum, sicuti praediximus, et potentissimus est omnium suorum liberorum. Falso narrant Saturnum a Iove vinculis astrictum, sed cum ille remotior a nobis, externo cursu circumvolvatur, et motus tardus non facile ab hominibus percipiatur, eum quodammodo colligatum perhibent. Multorum vero fide [1]) profunditas Tartarus dicitur.

Daß man unter unserem altenglischen Chaldäerfürsten keinen Märtyrer zu verstehen hat, ist klar; ebenso wenig hat unser Saturn mit dem Gnostiker irgend etwas gemeinsam. Die Hauptlehre der Manichäer und Gnostiker, die Erschaffung der Erde durch die Aeonen, steht sogar in direktem Widerspruch mit unseren Versen 417—422.

Es harrt nun die Frage der Lösung: wie kamen die ae. Verfasser resp. deren Quellen dazu, den Chaldäerfürsten Saturn dem Salomon gegenüber zu stellen. Zur Erklärung sei es mir vergönnt, etwas weiter auszuholen. Ich halte mich im nachstehenden an die Ausführungen über Saturn in D. Schenkel's Bibellexikon, Leipzig 1873. S. 191 ff.:

„Selten mag auch bei den verschiedensten Umbildungen, welche sich die alten Götter gefallen lassen mußten, eine so radikale Verkehrung des Wesens eingetreten sein wie die, welche der altitalische Saturn bei seiner astrologischen Verwendung erlitten hat. Ursprünglich mit der hilfreichen Ops verbunden, zählte er zu den ältesten und populärsten Göttergestalten des alten Italien; Ops war die gütige Mutter Erde, Saturn ihr Gatte, der männliche Gott der Saaten, altertümlich

[1]) Der Druck liest fiderum.

Saeturnus, dann Saturnus geheißen..... Den Saatengott machte man aber auch zu einem mythischen König des Landes, der das Urvolk zuerst aus seinen Bergen versammelte, mit Gesetzen versah und erzog. Unter diesem König war das goldene Zeitalter. War aber so der alte Gott zum König und dieser zum Kulturbringer geworden, so leitete man ihn auch alsbald von da ab, von wo man neben vielem anderen auch Religiöses entlehnt hatte, von Griechenland, und ließ ihn von dort eingewandert sein und dem Land den Namen Latium gegeben haben, weil er dort sichere Zuflucht gefunden habe. War so der echt italische Saturn erst zu einem griechischen Einwanderer geworden, so identifizierte man ihn mit dem alten Kronos, sichtlich weil beide die Sichel mit sich führten und beide im goldenen Zeitalter herrschten.

In einer späteren Ausbildung wird dann Kronos als uralt und darum als weise und aller Listen kundig dargestellt; doch ewig zu herrschen ist ihm nicht vergönnt, seine Eltern weissagen ihm, daß seine eigenen Kinder ihn beseitigen werden (so schon bei Hesiod). Daher verschlingt er alle Kinder, die ihm Rhea, seine Gemahlin, eine zweite Personifikation der Erde, gebiert, mit Ausnahme des jüngsten Kindes, Zeus, welches sie in Kreta verbirgt und dem begierigen Vater einen in Windeln eingewickelten Stein gibt, den er verschlingt. — Der kretische Zeusmythus ist mit dem Kronosmythus verknüpft; die Kureten, die den jungen Zeus in Kreta erziehen, sind Phrygier nach kretischer Überlieferung (Strabo X, 3, 19). Gleichzeitig war aber Kreta auch ein Hauptplatz phönizischer Mythen, welche dort mit kleinasiatischen und griechischen verschmolzen wurden (Preller). Sobald nun eine Identifizierung hellenischer und phönizischer Götter versucht wurde, stach bei Kronos der Zug bedeutsam in die Augen, daß er die Kinder verschlungen hatte, und dies führte von selbst dahin, daß man ihn mit dem Kinder verschlingenden, bösen und strengen Wesen zusammenstellte, welches wir als Moloch kennen, obwohl dies nicht überall geschehen ist.

So werden wir schließlich von Kronos weitergeführt zum kanaanitischen Moloch, über den uns auch Diodor XX, 14

die wichtigste Aufklärung gibt. Der Name selbst bedeutet König, eine besondere Namensform Milkom bezeichnet speziell den ammonitischen Stammgott (die Septuaginta bietet Moloch, Melchol, die syrische Übersetzung Malcum, Hieronymus Moloch und Melchom). . . . . Die Asche und Knochen dieser unglücklichen Opfer [des Moloch] benutzten die Chaldäer vermutlich zum Wahrsagen. . . . .

Wenden wir uns nun zu der astrologischen Bedeutung, die Saturn erhalten hat. Hiermit verlassen wir den phönizischen Boden; denn Strabo (XVI, 1, 629 und Diodor II, 30) berichten übereinstimmend von der Astronomie der Chaldäer, und letzterer bietet genügende Anhaltspunkte, um zu erkennen, daß die Lehre derselben die Wurzel aller späteren Astrologie geworden ist, denn die arabische Himmelskunde (die Wissenschaft der 'anwâ' oder Sternuntergänge) ist nichts als Wetterbeobachtung und Wetterregel. Diodor nun berichtet, die Chaldäer hätten den Planeten große Aufmerksamkeit geschenkt, sie die „Dolmetscher“ genannt und den Planeten, der die meisten und bedeutendsten Vorzeichen biete und von den Griechen Kronos genannt werde, El geheißen. Neben diesem haben sie noch die Planeten Mars, Venus, Mercurius, Jupiter, die sie so wie die griechischen Astrologen bezeichneten . . . . . Den hier babylonisch El genannten Planeten finden wir nun durch die Vermittlung des Kronos latinisiert als Saturn wieder, und so wird dieser, respektive der ihm entsprechende Moloch, in das astrologische System gebracht, so daß der Planet El-Moloch oder Kronos-Saturn zum wichtigsten Schicksalbestimmer wird, dem unter den Wochentagen der Samstag gewidmet wurde. Die jüdische Astrologie nannte den Stern daher später šabtaj, d. i. den sabbatlichen Planeten. Jenem Planeten gehörte die erste Stunde, die zweite dem Jupiter, die dritte dem Mars etc. Zählt man so durch, so fällt jedesmal die erste Stunde des folgenden Tages auf den Planeten, nach dem der Tag benannt ist, als 1. 8. 15. 22. (Saturn) Samstag; 2. 9. 16. 23. (Jupiter) Donnerstag; 4. 11. 18. 1. (Sonne) Sonntag etc.

Hieraus aber geht unzweifelhaft hervor, daß der El-Kronos-Saturn der erste und höchste Planet war; auch ließe

sich hieraus erklären, warum gerade sein Tag für den jüdischen Ruhetag ersehen ist.

Welche Art von Verehrung der Saturn bei den alten Chaldäern genossen hat, wissen wir nicht aus unmittelbaren Zeugnissen der Alten, wir können nur Rückschlüsse aus der Lehre der Sabier machen, die aber jünger und getrübt sind. Am Sonnabend, sagt Dimischki (gest. 1327), kamen die Sabier in schwarzen Kleidern und mit unentblätterten Ölzweigen in den Tempel des Saturn (der Araber nennt ihn Zuhal, d. h. der Zögerer). Als Opfer diente ein alter Stier. Saturn hatte einen sechseckigen Tempel aus schwarzen Steinen und Vorhängen, worin an einer Wand ein Bild des Saturn, als alten, schwarzen Mannes, mit einem Beil in der Hand, gezeichnet war. An den vier übrigen Wänden war Saturn mit einem Seil in der Hand abgebildet, mit dem er einen Eimer aus dem Brunnen zog, sodann als Mann, der über die alten geheimen Wissenschaften nachsinnt, weiter als Zimmermann und Maurer, endlich als König, auf einem Elefanten sitzend, den Rinder und Büffel umgeben. Eine ähnliche Schilderung findet sich auch im Dabistan (engl. von Troyer, London 1843, I, 35).

Als Planeten, und zwar als bösen, kennen auch die arabischen Astrologen den Saturn unter dem Namen Zuhal, sie bezeichnen ihn als den großen Unglücksstern (en-nahs elakbar) gegenüber Jupiter als dem großen Glücksstern (7 berühmte Tempel hatten die alten Araber und Inder, welche den 7 Planeten gewidmet waren; so soll auch der Tempel von Mekka dem Zohal oder Saturn geweiht gewesen sein (Shahrestan), darüber Koran I, 22). Diese chaldäische Lehre ist auch zu den klassischen Völkern gedrungen, wie sie in der Kürze Properz (Eleg. IV, 1, 130) darstellt."

Hieraus erkennen wir also, daß die Chaldäer schon frühe als Wahrsager und Schicksalsbestimmer bekannt waren. In dem Tempel der Sabier ist Saturn als Mann, der über die geheimen Wissenschaften nachsinnt, abgebildet; dies stimmt sehr gut zu unseren Dialogen. Ferner war er mit einem Seil abgebildet, worauf vielleicht unsere Stelle v. 330 anspielt: „Was sind die 4 Fesseln (râpas) des dem Tode geweihten Mannes", denn eine solche Fragestellung ist doch sehr auf-

fallend. In den ae. Gedichten ist Saturn der Fürst der Chaldäer, der alle Wissenschaften durchstudiert hat; er hat also Ähnlichkeit mit dem Manne, der über die geheimen Wissenschaften nachsinnt und schließlich König wird. Im zweiten Gedichte ist Saturn in einer sehr innigen Beziehung zu dem Schicksal: er will von Salomo wissen, ob das Schicksal oder die Vorsicht stärker sei. Die alten Angelsachsen und Skandinavier hat ohne Zweifel die Frage nach der Zukunft in höherem Grade interessiert als die hochdeutschen Stämme: das häufige Vorkommen der Wyrd in der altenglischen und altnordischen Literatur spricht sehr deutlich dafür. Der Chaldäerfürst Saturn kann demnach seine Beziehung zu dem unheilvollen Sterne und dadurch wieder zu El-Kronos nicht gut verleugnen.

Ich glaube daher, daß den altenglischen Verfassern, wenn nicht den Autoren der apokryphen Quellen unserer Gedichte, eine Erinnerung an den chaldäischen Sternenkultus und Wahrsagedienst vorschwebte, die sie natürlich nur durch Vermittlung antiker, vielleicht altchristlicher oder keltischer Quellen erhalten konnten. Der göttlichen Weisheit Salomo's stellten sie die Gelehrsamkeit des angesehensten heidnischen Fürsten gegenüber und wählten dazu den Chaldäerfürsten. Die Kirchenväter sind sich über den Saturn selbst nicht klar; Lactanz hält den karthagischen Saturn nicht nur für den phönizischen Moloch, sondern beide sogar für den Erzvater Israel.[1]) Der gemeinsame Zug des Kinderfressens wird doch wohl der Grund zu der Vermischung von Moloch und Saturn gewesen sein. Für die Verbindung des Salomo mit Moloch und die Ausgestaltung zur Sage mag vielleicht auch der Bericht aus 3. Könige Kap. 11. 5 und 6: „Und Salomo verehrte den Moloch, den Götzen der Ammoniter“ einen Einfluß gehabt haben.

Der Name Moloch, der König bedeutet, gehört nur der LXX an; im Hebräischen heißt er Molech, Milcom,

[1]) S. Kemble, S. 120; Hofmann 431. Letzterer glaubt, daß das 26. Kap. der Sprüchwörter Salomo's, in dem ein Mercurius auftritt, den Typus für die Komposition der Salomo-Marcolph-Sage abgegeben habe.

Malcom, Malcol, und so müssen wir wohl mit Ten Brink annehmen, daß durch die Verwechslung von Malcol mit Marcol Saturn als Salomo's Dialogist in die Reihe gekommen ist.

Die älteste Aufzeichnung einer Zusammenstellung von Salomo (wie wir zu lesen haben statt Samson) und Saturn aus der Sachsenzeit entnehme ich Kemble (S. 84) und will diese hier ganz wiedergeben, da sie sich mit dem Inhalte unserer Prosa, ferner mit der Beschreibung der Hölle (v. 466—474) sehr eng berührt. Es ist ein Dialog zwischen einem Teufel und einem Klausner, der im Ms. Cotton Tib. A. III, fol. 85 ff. enthalten ist.

Hit ʒelamp hwŷlan æt suman cyrre þ ân ancra ʒefinʒ ânne deôfol đurh Godes mihte, ⁊ he wæs se ancra on Đebeiʒdan lande, swiđe lifes man hâliʒ ʒeworden þurh Godes mihte. Đâ se ancra anʒan þreâpian swîđe đone deôfol, þ him âsæde eal helle wîtes brôʒan, and eâc heofona rîces feʒernesse. Đâ cwæđ se deôfol tô đâm a[n]cran đûs: đeâh đæt lenʒeste triôw đe an middanʒearde is, ⁊ hit stôde đonne on ûfon đâm hêhstan stânclife, đe an middanʒearde is hêʒest. ⁊ mon đonne ʒebunde đæs monnes fŷt tô ûfanweardan đam treôwe đe wǽre ǽr âne niht an helle mid us, ⁊ him mon đonne lete hanʒian þ heâfod an dûne niđer đæt him siʒe þ blôd on ǽlcere healfe ût þurh đane mûđ ⁊ þurh đa nôs-þyrle, ⁊ hine đær ôhtan đonne ealle đa yfela ⁊ ealle đa broʒan đe æfre eorđwara fram ænʒinne ʒehŷrdan secʒan, ⁊ hine ealle sê ŷđan niođan cnyssende wǽron mid eallan sǽbrôʒan, đe he forđ brinđ, đonne wile se man eal lustlice æfre mâ þolian, ⁊ đeah he scure đonne ʒyt þusend wintra đartô ⁊ đ þusend đe se dômesdæʒ scel on ʒeweorđan, wiđ đan đe he yft ne þurfe næfre mâ đa helle ʒesêcan. Đâ git cwæđ se deôfol tô đâm hâliʒan lifes men, wâ biđ đâm mannum, đe sculan habban heora eardunʒstôwe ôn helle mid ûs, đǽr biđ wôp bûtan frôfre, ⁊ đær biđ þeôwdôm bûtan freowdôme, ⁊ unrotnes bûtan ʒefean; đǽr biđ fûlnys bûtan âwendednysse, ⁊ biternes bûtan swêtnesse, ⁊ đǽr biđ hunʒor ⁊ þurst an helle suslum, ⁊ ʒeômerunʒ ⁊ þoterunʒ, ⁊ đæt wyrste wyrmcyncʒ eal byrnende, ⁊ dracan kin đe næfre ne sweortađ; đær biđ swefle fŷr, sweart ⁊ unâdwæscedlîc, ⁊ đær biđ cêle ⁊ brene

⁊ brôȝa, âttor ⁊ oferȝeþyld, ȝrânunȝ ⁊ ȝnornunȝ, wroht ⁊ wôp, mân ⁊ morđor, sâr ⁊ susl; ⁊ đær nân man ne mæȝ ôđran næfre ȝehilpan. Nis đǣr cyniȝes weorđunȝ ne ealdormannes werđnes; đêr nân man ne mæȝ his wâldend ȝemunan mid nânum lofsanȝe, for đâm sâre đe hiom ansittađ. He cwæđ đâ ȝit se deôfol tô đâm hâlȝan ancran đûs, ⁊ sæde tô him. Điôs eorđe nǣre mid eallum hire wæstmum, đæs đe wæter on ne ȝesiȝ, ⁊ đeâh nǣre nâ mâre on hire brâdnesse seô eorđe đonne seô brâde hel is, đonne is se micela ȝarsecȝ đy đâs eorđan ûtan ymbliȝeđ ormetlîce micel, þ nis eal điôs eorđe be him đe mâre đe ân price biđ, đe biđ on ânum weax-bryde ȝepricod. Đa cwæđ se deôfol đâ ȝit to đâm ancran đûs: đeâh mon đane ȝarsicȝ mid îsenan wæalle ûtan betŷne ⁊ hine man þâm nyfelle fŷres of heofones hrof, ⁊ hine mon đonne ûtan besitte æall mid smiđbelȝum, swâ þicce þ hiora ælc ôđrum anhrîne, ⁊ sî đonne tô êȝhwylcum belȝe man ȝesitted, ⁊ se hebbe Samsones strenȝđe, se đe ealle Filisteisan þeôde âmyrde ⁊ hyra dûȝeđa âfelde, ⁊ he hæfde XII loccas se ilca Samson ⁊ on elcan locce wæs XII manna mæȝen, ⁊ mon đonne ȝe-sette îsern þel ofer đæs fŷres hrof, ⁊ þ sîe eal mid mannum đonne âfylled, ⁊ hiora hebbe æȝhwylc hamor on handa, ⁊ hit đonne anȝinne eal ætȝidre brastliȝan, ⁊ đa hameras beâtan ⁊ đeâhhwæđer for eallum đysan ȝedene ne mæȝ siô sâwle hî ȝerestan inne of đâm eȝesan đe he ǣr ȝeseh tô þ heô đa yrmde æfre mâ forȝitan maȝe, âne helfe tîd dæȝes, đe ǣr wæs âne niht an helle. Onȝitan we nû hû se deôfol sǣde tô đâm hâlȝan ancran hyllewite, swâ he him eâc sæde heofena rîces wuldres wlite; ⁊ he cûđe swîđe wel, ⁊ he mihte eâđe hit secȝan forđon he wæs hwîlan scînende enȝel on heofenum rîce, ac hine âwearp Dryhten of heofenum for his ofermettum, ⁊ đonne môdiȝan feônd on helle wîte, fordon he dyde hine efenheâhe Gode, ⁊ ȝet hêȝran wôlde dôn; ⁊ he đâ forđan ȝe-weard tô deôfle âwend, ⁊ ealle his ȝeferan, ⁊ eâc ealle đa đe æt his rǣde wǣron ođđe æfter besawon, ealle hî wurdon of đâm enȝelicum hiwe tô deôflum âwende, ⁊ ȝefeôllon đa heom an helle diôpnisse, besuncon ealle tô ȝædere; ⁊ forđon is ǣȝhwylcum deôfle swîđe cûđ hwylc hit is on heofenum rîce, mid Criste on đǣre êcan myrhđe: wel is đâm æfre tô worulde

đe on đǽre stôwe wunian môt! And đâ cwæđ se Deôfol tô đâm ancran đâ ʒit đûs; đeâh đe sîe sum smeteʒelden dûn eal mid ʒimmum âsett æt sunnan upʒanʒe on neorxna wonʒe, ⁊ sîe đonne oferhlifiʒe ealle eorđan brâdnesse. ⁊ đǽr sitte đonne sum cynebearn an ûfan đǽre ʒyldenan dûne, ⁊ he sîe eâc an middan his fere feʒernisse ⁊ his life, ⁊ he môte đǽr sittan â ođ ende his lifes, ⁊ he hæbbe đonne Samsones wlite ⁊ his wîsdôm, ⁊ him sîe eal middanʒeard on ʒeweald ʒeseald, mid eallum đâm welum ⁊ đâm weoruldʒestreônum đe heofen behweolfeđ âbûtan, ⁊ him Saturnas dôhtor, ⁊ đeâh đe him ealle streâmas huniʒe fleôwan, ⁊ him đanne an eorđan næfre nǽre ǽniʒ wiđerbresta on þisum life, đeâh đe him sæôn ealle wynsumnesse ⁊ ealle swêtnessa tô ʒehriordum forđʒeborenne, ⁊ him đonne sîe sinʒal sumor ⁊ lytel winter, ⁊ he đonne sîe lanʒe tô life ʒescapen, bûtan wrace ⁊ bûtan sâre, ⁊ he đonne đeâhhwæđere ne mæʒ for sorʒum đæt he on eallum đysumm wuldre wuniʒe, ʒef he ǽr wǽre âne niht on heofonum, ⁊ eft đider môte ⁊ sceâwiʒan đar đæs heofoncyninʒes ansiône ⁊ đa wynsumnesse đe on heofonum biôđ. Đâ đæt deôfol đis eal hæfde áseʒd đâm hâliʒan ancran, đâ forlæt he hine; ⁊ se deôfal ʒewât đâ tô helle tô his eardunʒstôwe. Ac utan we nû, men đa leôfestan, ʒeearniʒan intô ʒôdan dêdum đæt we tô ûran Dryhtne becuman môtan ⁊ him đanne mid beôn ⁊ mid wuniʒan, â bûtan ende. In êcnesse đâm Dryhtne sîe symle wuldar ⁊ werđmend in ealra weorulda weoruld. Amen.

Für *Samsones wlite and his wisdom* müssen wir also *Salomones* lesen. Samson's Name schlich sich aus der kurz zuvor erwähnten Stelle ein.

In nächster Linie folgen dann unsere altenglischen Dialoge[1]) von Salomo und Saturn, ferner der prosaische im Ms. Cotton Vitellius A. XV.

Was den Gegenredner des Salomo in den anderen Sagen, Marculf, betrifft, so erscheint er in der englischen Literatur nur bei der Aufzählung der Länder in unserem 2. Gedichte,

[1]) Vgl. für die mittelenglische Zeit Kemble, S. 89 ff. und Lydgate's Order of Fools, in E. E. T. S. Extra Series VIII. 79.

die Saturn durchwandert hat; hier wird ein „Marculfes eard“ genannt (v. 188), als ob es zwischen Medien und dem Reiche Saul's liegen würde. Allerdings darf man darauf nicht allzuviel Gewicht legen, da der Dichter die Länder nicht nach ihrer geographischen Lage aufzählt. Ob man Marculfes eard in Beziehung zu dem Weallende Wulf[1]) der Philister bringen darf, möchte ich nicht als sicher behaupten.

Außerdem erscheint noch ein Mearchealf in Widsid 23 (Gr.-Wülk. I, 2), der über die Hundinger geherrscht hätte. Doch wird man wohl kaum die beiden identifizieren dürfen. Marculf ist sicher ein germanischer Name; auffallend ist in dem altenglischen Worte, daß keine Brechung des a eingetreten ist. Was der Name bedeutet, ist bis jetzt noch nicht aufgeklärt. Kemble (S. 118) vermutet Mearcwulf, also Markenwolf, Grenzwolf. Mone (vgl. Kemble S. 130) glaubt die Bedeutung als Spaßmacher, wie sie im Niederländischen erscheint, nachgewiesen zu haben. Eine merkwürdige Stelle führt Kemble, S. 119[2]), aus dem Cott. Ms. Cal. A. III. fol. 4 an: „Hethicus uero Cosmographus dicit Gog et Magog pluribus insulis uel litoribus usque Euxinum maris sinum inclusos in Biritheis montibus et Taracontis insulis, contra ubera Aquilonis . . . Diem festum non habent, nisi quod mense Augusto mediante colunt S a t u r n u m — — — in insula majori maris oceani Taraconta. — — — Appellauerunt lingua sua M o r c h o l o n, id est stellam Deorum, quod derivato nomine S a t u r n u m appellant.“ — Marculphus hat mit Saturn den Zug gemeinsam, daß auch er vom Osten herkommt; vgl. jene Stelle der lateinischen Bearbeitungen: „vidit quendam hominem, Marcolfum nomine, qui ab Oriente nuper venerat.“ Beide sind sehr weise und wechseln Sprüche aus; mit der Zeit aber schwindet der ernste Saturn dahin und wird zu dem listigen Morolf, ja schließlich zu dem niederen Marcoul der französischen Fassung. Kemble (S. 12) glaubt, daß die Umwandlung der Dialoge von Ernst zu Scherz in

---

[1]) Vgl. Kemble, S. 119 und Duff, S. XII.

[2]) Diese Stelle steht jedoch nicht in Baudet's Cosmographie d'Éthicus. Paris. 1843.

Deutschland, vor dem 13. Jahrhundert, auf fränkischem Gebiete und zwar auf der linken Seite des Rheines und unterhalb der Mosel vor sich gegangen sei. Von da aus wanderte dann die Sage einerseits nach Frankreich, andererseits nach Oberdeutschland.

3. Über die Gottheit Saturn's bei den Germanen.

Ein weiteres Problem ist nun, ob wir auch einen Saturn, bzw. Sætere etc. als germanischen Gott ansehen dürfen, wie frühere Gelehrte glaubhaft zu machen versuchten. Über diesen Punkt handelte zuerst Jacob Grimm in der zweiten Auflage seiner deutschen Mythologie, I. Bd. S. 226—228 (wörtlich wiederholt in der vierten Auflage, besorgt von Elard H. Meyer I. Bd. S. 204—206):

„Noch einmal zurückwenden muß sich die betrachtung auf einen namen, der schon s. 104, 105 [1]) unter den gottheiten der woche angeführt wurde, und dem seltsames zusammentreffen einzelner umstände fast eine stelle in unserem einheimischen alterthum zu verschaffen scheint. die hochdeutsche woche läßt zwei tage, gerade in der mitte und am schluß, nicht nach göttern benannt werden. wie aber mittwoch für Wuotanstag, ist auch sambaztag baare neuerung, welche die kirche wenigstens bei diesen tagen durchsetzte oder gern annahm. Die sechs ersten tage heißen nach sonne, mond, Zio, Wuotan, Donar und Frîa; welchem gott hätte den namen des siebenten herzugeben gebührt? für Mars, Mercur, Jupiter, Venus standen jene deutschen gottheiten zu gebot, wie ließ sich Saturn verdeutschen? das mittelalter fuhr fort den siebenten tag aus dem römischen gott zu erklären, unsre kaiserchronik, die auch beim dritten, vierten, fünften, sechsten der deutschen götter geschweigt und nur von Mars, Mercur, Jupiter, Venus redet, drückt sich unbeholfen aus:

an dem sameztage sâ
einez heizet rotundâ,
daz was ein hêrez betehûs,

---

[1]) Siehe unten S. 115 ff.

der got hiez Saturnûs,
darnâch was iz aller tiuvel êre,

hier ist Saturns cultus mit dem zu aller götter oder teufel ehre errichteten, von Bonifacius in eine Marienkirche umgewandelten Pantheon verbunden. Angelsachsen, Engländer, Friesen, Niederländer und Niedersachsen haben dem dies Saturni seinen namen selbst gelassen: Sæteresdäg, Sæternesdäg, Saturday, Saterdei, Saterdach, Satersdag, auch Irländer dia Satuirn, Satarn angenommen, während das franz. samedi (sabdedi), span. sabado, ital. sabato zum hochd. samstag stimmt. hier ist nicht nur ein begrif, wie bei den übrigen göttern, sondern im namen gleichheit, und der unverschobne laut scheint unmittelbare entlehnung zu verraten; oder sollte die berührung zufällig und ein deutscher name nach dem fremden verderbt sein? weder ein ahd. Sâtarnes noch Sâzarnestac läßt sich aufweisen, merkwürdig aber bedeutet ags. sætere insidiator (ahd. sâzari, vgl. sâza, mhd. sâze insidiae = lâga, lâge), was noch wichtiger ist, eine ags. urk. von Eduard dem bekenner (chart. antiq. rot. M. no. 1)[1]) liefert den ortsnamen Sæteresbyrig, ganz dem Vôdnesbyrig vergleichbar, und die pflanze gallicrus, nhd. hahnenfuß, engl. crowfoot, wurde ags. sâtorlâđe benannt, gleichsam Saturni taedium (altn. leidi, ahd. leidi)[2]). ich erinnere daran, daß schon die alten Franken von Saturnus (s. 88)[3]) als heidnischem gott, und von Saturni dolium (s. 105)[4]) redeten, was freilich auf den bloßen planetarischen gott bezogen werden darf.

[Nachtrag. III. Bd. S. 83: Die kaiserchronik 3750 sagt noch von Saturn: Saturno dem wilden dem opphere wir

---

[1]) Kemble, Cod. dipl. IV, 157. [Sateres byrig].

[2]) bei den Angelsachsen haben sich verschiedenartige gespräche zwischen Saturn und Salomon erhalten, ähnlich denen zwischen Salomon und Marculf im innern Deutschland, nur altertümlicher und von der christlichen fassung oder überarbeitung abgesehn den fragen und reden vergleichbar, welche in der edda zwischen Ođinn und Vafþrûđnir, zwischen Vîngþôrr und Alvîss, zwischen Hâr und Gângleri gepflogen werden. der name Saturn scheint auch hier von belang und eines heidnischdeutschen gottes.

[3]) Siehe den Bericht Gregors S. 109.

[4]) Vgl. unten S. 117.

daz koksilber (quecksilber), während heute Saturns zeichen das blei bedeutet. bei Megenberg 56, 2. 57 wird Saturn Satjâr genannt. der sächsische Saturn erhält noch bestätigung durch die berufung des Hengist auf Saturn (s. 106)[1]), und das ags. sâtorlâde panicum crusgalli ist ein gras wie ἄγρωστις, des Kronos kraut (zu s. 997). an Saturni dolium erinnert Lucifer sedens in dolio. upstandinge s. 41 und des tiuvels vaz. Haupts zeitschr. 7, 327. was bedeutet altn. scâturnir. Sn. 222 b ?]"

J. Grimm hat hier die Stelle aus Gregor's von Tours († 595): Historia Francorum 2, 29 ff.[2]) ins Auge gefaßt, in der Chrotchilde ihrem Gemahl Chlodowich, den sie für die Taufe gewinnen will, die Nichtigkeit der von ihm angebeteten Götter darstellt:

„Igitur ex Chrotchilde regina habuit filium primogenitum. Quem cum mulier baptismo consecrare vellit, praedicabat assiduae viro, dicens: 'Nihil sunt dii quos colitis, qui neque sibi neque aliis potuerunt subvenire. Sunt enim aut ex lapide aut ex ligno aut ex metallo aliquo sculpti. Nomina vero quae eis indedistis homines fuere non dii, ut Saturnus, qui filio, ne a regno depelleretur, per fugam elapsus adseritur. ut ipse Iovis omnium stuprorum spurcissimus perpetratur, incestatur virorum, propinquarum derisor, qui nec ab ipsius sororis propriae potuit abstenere concubitu, ut ipsa ait: Iovisque et soror et coniux.

---

[1]) Siehe unten S. 114.

[2]) Ed. W. Arndt et Br. Krusch. Hannoverae. 1884. 4⁰. Bd. I. S. 90. Vgl. dagegen Rettberg, Fr. W.: Kirchengeschichte Deutschlands. Göttingen. 1846. I. S. 273: „Clodwigs Gemahlin Clotilde, aus burgundischem, aber rechtgläubigem Stamme hatte nach Gregors Bericht ja längst sein Herz bearbeitet, wenn auch die ihr in den Mund gelegten Reden wohl nur eine Zutat des Berichterstatters sind. Der Beweis für die Nichtigkeit der heidnischen Götter wird darin lediglich aus der klassischen Mythologie geführt, wie Saturn vor seinem Sohn geflohen Jupiter alle Unzucht geübt, Mars und Merkur nur dämonische Mächte seien, und dergleichen Reminiscenzen aus älterer lateinischer Apologetik mehr." Siehe auch Elard Hugo Meyer in seiner Germanischen Mythologie (1891) S. 51 über Saturnus-Freyr in den romanischen oder antiken Rittersagen.

Grimm fährt dann fort S. 205: „Dieser letzte name des sabbats führt auf das altn. laugardagr, schwed. lögerdag, dän. löverdag, worunter man späterhin sicher den wasch- oder badetag meinte, wie der gleichbedeutende þvottdagr lehrt; aber früher könnte ein Lokadagr, Logadagr gegolten haben [1]) und Logi, Loki dem lat. Saturnus entsprechen, wie das volk die in Loki nachgewiesene idee des Teufels auf den jüdischen satan und heidnischen Saturn überträgt und Loki altn. zugleich verführer, verlocker, nachsteller ist. Sogar ein nebenname Odins aus Sæm. 46[a] Sadr oder etwa Sâdr käme in betracht, obschon ich es vorziehe, die erste form für Sannr, und Sanngetall gleichbedeutend zu nehmen.

Unabweisbar mahnt aber jene ags. Sæteresbyrig aus der mitte des 11. jh. an die burg, welche unsere bisher verachteten meldungen des 15. jh. in Bothes Sachsenchronik auf dem Harz dem abgott Saturn errichten lassen, und diesen Saturn, wie beigefügt wird, hieß das gemeine volk Krodo, wozu wir den s. 170 berührten namen, für welchen ein älteres Hruodo, Chrôdo gemutmaßt wurde, herholen dürfen. [2]) von Saturn oder Krodo ist zugleich ein bild überliefert, das den götzen als mann darstellt, der auf einem großen fische steht, in der rechten ein gefäß mit blumen und in der linken ein emporgerichtetes rad hält [3]); dem römischen Saturn wurde die sichel, kein rad beigelegt.

---

[1]) Vgl. Finn Magnusen lex. s. 1041. 1042.

[2]) auf Hrôdo ließe sich nun jenes Roysel (die spätere schreibung ist Reusel) und Roydach bei Gramaye ziehen. der an Mars denkt: urkunden müsten erst außer zweifel setzen, welcher wochentag gemeint sei. Hruodtac ist gerade ahd. mannsname (Graff 5, 362), alts. Hrôddag gewähren trad. corb. § 424 ed. Wigand; sie können sich zu Hruodo, Hrôdo verhalten wie Baldag zu Baldar, und die Kürzung Roydag, Rodag gliche dem Roswith f. Hrôdsuith. es wäre ein starkes zeugnis für den Chrodocultus, wenn Roydag der siebente der woche ist; bleibt es beim dritten, so darf angeschlagen werden, daß auch der dritte Monat dem Mars geheiligt war und den Angelsachsen Hrêdemônad hieß (s. 170).

[3]) Vgl. dazu eine Stelle aus Richard Owen Cambridge's "Scribleriad" (1751). zitiert bei Henry A. Beers: A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. London 1899. 8⁰. S. 228:

But chief the Saxon wisdom be your care,
Preserve their idols and their fanes repair;

[Nachtrag. III. Bd. S. 83. Delius s. 41. 50 führt krodenduvel, krodenheuker, krodenkind an. rührt der erste aus Botho? pravi spiritus id est de kroden duvels heißt es im gegensatz zu den guden holden (s. 377) in einer hildesheim. handschrift des 16. jahrhunderts froschmeus. Hh. VIII[a]: so ungestalt wie man den kroden teuffel mahlt.

Jornandes de regn. succ. p. m. 2 hat den stamm Saturnus, Picus, Faunus, Latinus vgl. 561. GDS. 120. der dem Saturn entsprechende slav. Sitivrat ist der indische Satjavrata d. h. nach Kuhn der wahrhafte (erfüllte) gelübde hat, so auch Dhritavrata, der erhaltene gelübde hat = Varunas.]

Hier scheinen slavische vorstellungen einzugreifen. Widukind (Pertz 5, 463) nennt ein ehernes simulacrum Saturni bei den Slaven des 10. jh., ohne es irgend zu beschreiben; nun führen altböhmische glossen bei Hanka 14[a] und 17[a] weiter. in der ersten wird Mercurius Radihost wnuk kirtow (Radigast enkel des Kirt), in der andern Picus Saturni filius, ztracec sitivratow zin (specht sohn des Sitivrat) genannt, und in einer dritten 20[a] heißt Saturn nochmals Sitivrat. wer sieht nicht, daß Sitivrat Saturns slavischer name ist, der zunächst auf sit = satur leitet? Radigast = Mercur (s. 108) ist des Stračec = Picus sohn, wie griechische mythen Picus (*Πῖκος*) dem Zeus gleichstellen, und ihn das reich seinem sohne Hermes abtreten lassen. Picus ist Jupiter, Saturns sohn; außer Sitivrat vernehmen wir noch einen anderen namen Saturns, nämlich Kirt, der offenbar unser Krodo und Hruodo scheint. Sitivrat und Kirt bestätigen Saturn und Krodo, ich weiß nicht, ob bei dem slavischen wort an das böhm. krt, poln. kret, russ. krot d. i. maulwurf gedacht werden mag.[1]) größere lust hätte ich dem namen Sitivrat den nebensinn von sitovrat (siebdreher) einzulegen, so daß er beinahe gleichviel mit kolovrat (raddreher) wäre, und aufschluß über jenes rad des Krodo gäbe; beide rad (kolo) und sieb (sito) laufen um und ein alter zauber lag in dem siebdrehen. Slavische mythologen haben

---

And may their deep mythology be shown
By Seater's wheel and Thor's tremendous throne."

[1]) schwerlich an Kreta, wo Kronos herrschte und Zeus geboren ward.

Sitivrat mit dem indischen Satjavrata, der aus einer großen wasserflut in fischgestalt durch Vischnu errettet wird, zusammengehalten. Krodo steht auf einem fisch, und Vischnu wird blumenkränze um den hals, in seiner vierten hand ein rad (tschakra) tragend vorgestellt.[1]) Alle diese bezüge sind noch kahl und unsicher, aber sie reichen hin das hohe alter einer deutschslavischen göttersage, die an mehreren ecken hervorbricht, zu bewähren."

Auf Grimm fußt J. M. Kemble: The Saxons in England. A new edition, revised by Walter de Gray Birch. London. 1876. I. Bd. S. 372:

"Among the Gods invariably mentioned as having been worshipped by our forefathers is one who answered to the Latin Saturnus, at least in name. From the seventh weekday we may infer that his Anglosaxon name was Sætere, perhaps the Placer or Disposer[2]); for Sæteresdæg seems a more accurate form than Sæternesdæg which we sometimes find. There are both names of places and of plants formed upon the name of this god: as Satterthwaite in Lancashire, Satterleigh in Devonshire and Saeteresbyrig[3]) in the same county, of which there appears to be no modern representative; while among plants the Gallicrus, or common crowfoot, is called in Anglosaxon Satorláđe. The appearance of Saturnus as an interlocutor in such a dialogue as the Salomon and Saturn is a further evidence of divinity; so that, taking all circumstances into account, it is probable that when Gregory of Tours, Geoffrey of Monmouth and others, number him among the Teutonic gods, they are not entirely mistaken. Now there has been a tradition, in Germany at least, of a god Chródo, or Hruodo, whose Latin name was Saturn, and whose figure is said to have been that of an old man standing upon a fish, and holding in one hand a bundle of flowers, while the other grasps a wheel. Grimm imagines herein some working of Slavonic traditions, and following the Slavonic

---

[1]) Edw. Moore the Hindu pantheon. Lond. 1810, tab. 13 und 23.

[2]) Grimm seems rather to imagine insidiator. Myth. p. 226.

[3]) Cod. Dipl. Nr. 813 [Bd. IV. 157].

interpreters connects this Chródo with Kirt or Sitivrat, and again with some Sanskrit legend of a Satjavrata.[1]) But the reasoning seems inconclusive, and hardly sufficient to justify even the very cautious mode in which Grimm expresses himself about this Slavo-Germanic godhead.[2]) More than this we cannot say of the Anglosaxon Sætere, whose name does not appear in the royal genealogies; nevertheless we cannot doubt the existence of some deity whom our forefathers recognized under that name."

Zum Beweise für die Gottheit Saturn's bei den Germanen wurde von Grimm die Berufung des Hengest auf Saturn beigebracht (4. Aufl. S. 106): „Unsere Vorfahren, in natürlicher täuschung befangen, huben wohl schon frühe an, den ursprung der wochentagnamen auf die eigenen götter ihrer heimat zu beziehen."

Wilhelmus malmesbur., die ankunft der Sachsen in Britannien berichtend, erzählt von Hengist und Horsa, daß sie aus dem edelsten geschlecht abstammten: erant enim abnepotes illius antiquissimi Voden, de quo omnium pene barbararum gentium regium genus lineam trahit, quemque gentes Anglorum deum esse delirantes, ei quartum diem septimanae, et sextum uxori ejus Freae perpetuo ad hoc tempus consecraverunt sacrilegio (Savile 1601, p. 9). Umständlicher bei Galfredus monemut. (lib. 6 ed. 1587. p. 43), Hengist sagt zu Vortigern: ingressi sumus maria, regnum tuum duce Mercurio petivimus. ad nomen itaque Mercurii erecto vultu rex inquirit cujusmodi religionem haberent? cui Hengistus: deos patrios Saturnum, atque ceteros, qui mundum gubernant. colimus maxime Mercurium (wie bei Tac. 9), quem Woden lingua nostra appellamus. huic veteres nostri dicaverunt quartam septimanae feriam, quae usque in hodiernum diem nomen Wodenesdai de nomine ipsius sortita est. post illum colimus deam inter ceteras potentissimam, cui et dicaverunt sextam feriam, quam de nomine ejus Fredai vocamus. Da Matthaeus west-

---

[1]) Deut. Myth. p. 227.

[2]) See Salomon and Saturn, p. 129.

monast. (flores, ed. 1601. p. 82) in einzelnem abweicht, mögen auch noch seine Worte hier stehen: cumque tandem in praesentia regis (Vortigerni) essent constituti, quaesivit ab eis, quam fidem, quam religionem patres eorum coluissent? cui Hengistus: deos patrios, scilicet Saturnum, Jovem atque ceteros, qui mundum gubernant, colimus, maxime autem Mercurium quem lingua nostra Voden appellamus. huic patres nostri .veteres dedicaverunt quartam feriam septimanae, quae in hunc hodiernum diem Vodenesday appellatur. post illum colimus deam inter ceteras potentissimam, vocabulo Fream, cujus vocabulo Friday appellamus. Frea ut volunt quidam idem est quod Venus et dicitur Frea, quasi Froa a frodos, quod est spuma maris, de qua nata est Venus secundum fabulas, unde idem dies appellatur dies Veneris . . . . ."

Dazu stimmt die Unterredung Hengest's mit Vortigern in *Laȝamon's* Brut v. 13897 ff. (ed. Sir F. Madden, London 1847. Vol. II. S. 157):

We habbeđ godes gode, þe we luuieđ an ure mode:
þa we habbeđ hope to, and heoređ heom mid mihte.
þe an hæhte Phebus, þe ođer Saturnus,
þe þridde hæhte Woden, þat is an weoli godd.
þe feorđe hæh[te] Jupiter, of alle þinge he is whar;
þe fifte hæhte Mercurius, þat is þe hæhste ouer us.
þæ sæxte hæhte Appollin, þat is a godd wel idon.
þe seouеđe hatte Teruagant, an hæh godd in ure lon[d] . .
Saturnus heo ȝiuen sætterdæi, þene Sunne heo ȝiuen sonedæi.

Vergleiche dazu den Bericht von Wace[1]) in seinem: Le Roman de Brut, v. 6921 ff.:

Par le sort qui sor nous chaï
Avons nostre païs guerpi,
Et Mercures nous governa
Un Diex qui nous amena ça.
Quant li rois a oï nomer
Le Deu quis ot à governer;

---

[1]) ed. Le Roux de Lincy. Rouen. 1836. 4°. I. 319—320.

Demanda lui quel gent avoient
Et en quel Deu dont il créoient:
Nous avons, fait-il, pluisors Dels
A qui nous devuns faire autels,
Ce est Fébus et Saturnus
Jupiter et Mercurius.
Altres Dex avons nous pluisors
Solonc la sant as ancessors
Mais sor tos altres honoron,
Ce vous di bien, Mercurion
Qui en nostre langage a non
Woden; par graut religion
Notre ancissor tant l'onorèrent
Que le quart jor li consacrèrent;
Pour Woden lor Deu qu'il amèrent
Wodesdai le qart jor nomèrent
Et encor a non Wodesdai.

Tacitus scheint, wie Grimm S. 99 ausführt, „keine benennung römischer gottheiten ohne vorsicht und überlegung zu brauchen. er nennt bloß Mercur und Mars (Germ. 9. ann. 13, 57 hist. 4, 64), von vergötterten helden Hercules, Castor und Pollux (Germ. 9. 43), von göttinnen Isis (Germ. 9), die terra mater, mit deutschem namen (Germ. 10), die mater deum (Germ. 45). Ganz unvergleichbare, z. b. Apoll oder Bacchus werden niemals verglichen. Das auffallendste ist, daß Jupiter nicht vorkommt, und die auszeichnung Mercurs, der bei den Römern nur eine gottheit zweiten rangs bildet, hier als vornehmste unter allen erscheint: deorum maxime Mercurium colunt, dem auch allein menschenopfer fallen, während Mars und Hercules sich mit thieren begnügen. das hervortreten Mercurs erklärt sich wahrscheinlich daher, daß dieser gott auch unter den Galliern als hauptgottheit verehrt und zumeist abgebildet wurde (deum maxime Mercurium colunt, hujus sunt plurima simulacra, Jul. Caes. 6, 17), die blicke der Römer nach Deutschland immer aber Gallien im vordergrund sahen; vielleicht hatten auch gallische berichterstatter den germanischen gott in dieses licht gestellt . . . .“

Am meisten schien für die Gottheit Saturn's die Be-

zeichnung des letzten Tages der Woche bei mehreren niederdeutschen Völkern zu sprechen, worüber sich Grimm S. 104 äußert: „Zumeist verschieden war wohl der name des siebenten (tages), man bildete nach dies Saturni Sâteresdag? vgl. westph. Saterstag, Saiterstaig Günther 3, 502 (a. 1365). Ssp. 2, 66 liest eine hs. für sunavend Satersdach.

[Nachtrag. III. Bd. S. 47: sonnavend Klempin. saterdag ist nl. und westf., nicht sächs. saterstag Seibertz s. 724[a]. 1352. satirsdach Marienlieder. Haupts zeitschr. 10, 80. 81. saterstag spinnr. evang. Cöln (1538). titel. Freidank 169, 15: suones tac verwandelt eine hs. in satersdach. soterdag Firmenich 1, 301[b]. sorreschteg in Eupen a. o. 1, 495].

Mnl. . . . . VII. Saterdach Maerl. 2, 114. 120. 123. 157. 159. 276. 3, 197. 343, daneben sonnacht Maerl. 2, 164. 3, 240.

[Nachtrag. III. Bd. S. 47: saterdach Decker. im leven van Jezus s. 27. 28. 74. 75. 234 wird der jüdische begriff von sabbat unpassend immer durch saterdach gegeben.]

Nnl. VII Zaterdag.

Altfries. Saterdei, belege für alle diese formen hat Richthofen.[1])

Neufries. VII. sniuwn, snioun, gekürzt aus sinnejuwn, sonnabend. vgl. tegenwoordige staat van Friesland 1, 121. Wassenberghs bidraghen 2, 56. Halbertsma naoogst. s. 281. 282.

[Nachtrag III. S. 47: wie VII sniuon, snioun ist snavendes aus sunavendes gekürzt in einer anhaltischen urk. von 1322 bei Höfer s. 163.

Nordfriesische formen bei Outzen s. 38.[2]) VII. das nordfr.

---

[1]) Altfriesisches Wörterbuch. Göttingen 1840. S. 1000: W. 389, 16. 19. 390, 3. 31. 415, 12. a. 1468 Schw. 623.

[2]) Glossarium der friesischen Sprache. Herausgeg. von Engelstoft und Molbech. Kopenhagen 1837. S. 38: 7.) Sennân, Nordbull. Sanneen, Silt Sennin. Auf den westl. Inseln auch Saterdei, und selbst bei den Saterländern wie bei Wiarda, wo man die Namen der Tage findet, wie im Ags. seater-dæg, engl. saturday. Mit diesen ist zu vergleichen Christoph Arnold's „Altsächsische Wochengötzen, s. Saterdei.“ S. 297: „Saterdei, der Sonnabend, auf Silt, W. Br. W. B. Kil. Saterdag, dies Saturni, ... Meines Bedünkens hat er aber ebensowenig den Namen von Saturn, als die Saterländer, welche auch selbst diesen Tag Satertag nennen; s. Hoche's Reise. S. 159. . . . . . Weit glaublicher scheint es mir

in abend in *sennin* gleicht dem *een* abend in der englischen volkssprache, schott. gude *een*, Shakesp. good *en*.]

Ags. VII. Sætres däg, Sæternes däg.

Engl. VII. Saturday.

Altn. VII. laugardagr [Nachtrag III. S. 47 Altn. Gulaþ. s. 9. . . . VII þvatdagr.

Schwed. lördag [Nachtrag VII. löghurdagh. östg.]

Dän. löverdag [Nachtrag S. 48. Jütisch. VII Luora. Foersom. s. 12].

Man sieht, nur in dem siebenten tag entfernt sich der nord. name von dem sächsischen und friesischen: laugardagr bedeutet badetag, weil am schluß der woche gebadet wurde. und doch ist vielleicht hier zusammenhang? ein lat. gedicht des neunten jh. auf die Schlacht von Fontenay (Bouquet 7, 304) hat den merkwürdigen vers: sabbatum non illud fuit, sed Saturni dolium, ein teufels bad?

Wenn auch die Germanen von frühster zeit an die siebentagwoche nach den reihen und folgen des mondwechsels [1])

---

zu seyn, daß er diesen Namen daher bekommen, weil er bei der Abteilung in Wochen das Ende derselben macht; so wie so manche Örter, und besonders in unserem Lande, Satdorp, Saterthorp, Saterup aus gleichem Ursprunge, als Gränzörter, wenigstens ehemals benannt worden." — Siehe ferner J. ten Doornkaat Koolman: Wörterbuch der ostfriesischen Sprache. Norden. 1884. III. Bd. S. 86: „sater-dag, Sonnabend. — Sprichw.: d'r is gên saterdag so nat, of de sünn' schînd altîd wat; — od. d'r is gên saterdag so kwâd, of de sünn' schînd frô of lât etc. — . . . . . Es wird hier auch als Beschwörungs-, Kraft- oder Fluchwort gebraucht, ähnlich wie sakkerlôt etc. (z. B. saterdag! wat is dat od. wat is d'r nu mër los; — saterdag nog'n mâl, dat kwam d'r up an; — du saterdag fan 'n jung', od. du saterdags junge, du schast ferdômd wesen; — bî 'n saterdag, kanst du nêt hören; — bî'n saterdag, wat deist du düfel dâr etc.), woraus man wohl schließen muß, daß darin noch eine vom Gott Saturn herrührende Reminiscenz aus altheidnischer Zeit stecken blieb." Vgl. ferner: Cirk Heinrich Stürenburg: Ostfriesisches Wörterbuch. Aurich 1857. S. 210: Saterdag 1. Sonnabend; holl. zaturdag . . . . . 2. Bösewicht, Taugenichts — ein Schimpfname — in diesem Sinne jedoch gewöhnlich Ssaterdagg ausgespr.; B. W. B. satrian Teufel; — erinnert wohl an den seine Kinder verschling. Saturn oder an „Satyr", holl. sater (Spötter).

[1]) „dem lat. worte vix, gen. vicis entspricht das unverschobene

gekannt haben, so ist ihnen die benennung der tage und deren anordnung offenbar aus der fremde zugebracht worden. sonst würde einzelnes abweichen, und Saturn aus dem spiel geblieben sein, für den sich kein einheimischer gott darzubieten scheint. . . . . .

[Nachtrag S. 48: Auch Snorri im formâli hat interpretationen und vergleichungen aus der bibel und der classischen mythologie. den Freyr hält er zu Saturn.]“

Sind wir nun nach allen den beigebrachten Stellen wirklich berechtigt, Saturn in das Reich der germanischen Götter aufzunehmen? Ich glaube dies entschieden in Abrede stellen zu müssen, da diese Beweise einer wirklich kritischen Prüfung nicht Stand zu halten vermögen.

Es ist ja auffallend, daß die meisten Niederdeutschen den 4. und 7. Tag in abweichender Form erhalten haben (ndl. Zaterdagh, ndd. sâterdach, engl. Saturday)[1]), während die Oberdeutschen diese Tage durch „Mitte der Woche“ und „Sambaztac“ ersetzten.[2]) Das Fehlen des Wuotanestac kann Mogk[3]) nur daraus erklären, daß die „oberdeutschen Stämme keine Gottheit verehrten, die sie für den römischen Mercurius einsetzen konnten, wie auch bei allen germanischen Stämmen keine den Saturnus wiederzugeben vermochte.“

Wenn die Germanen bei der Übernahme der römischen Kultur die Tage ihren eigenen Gottheiten weihten, die meist mit den römischen übereinstimmten, so Sonne und Mond für den 1. und 2. Tag, Tiw, der dem Mars entspricht (noch heute in Tuesday), für den 3.; Wodan für den 4., also wie dies Mercurii; Đunor für den 5., dies Jouis; Freya für den 6., dies Veneris; so erblicke ich in dem niederdeutschen Sætere für den 7., dies Saturni, nur eine Übertragung des lateinischen Gottes, also eine gelehrte Entlehnung. Dies wird mir bestärkt

---

goth. vikô, ahd. wëchâ und wëhsal, beide der wurzel veika, vaik, ahd. wîchu, weih gehörend, weil der wechsel ein weichen (recedere) ist.....“

[1]) Vgl. Kluge: Vorgeschichte[2] etc. 344 und Etymol. Wörterbuch[6], unter Samstag.

[2]) Vgl. auch Kemble, S. 128.

[3]) In Paul's Grundriß[2] II, 329; siehe auch Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, 644.

durch die Notiz in Byrhtferhth's Handboc (ed. Kluge in Anglia VIII, 321): Ju dagum Romani ⁊ eac Angli gehalgedon on þisra tungla gemynde heora dagas, ⁊ þæne forman dæg hig heton sunnandæg forþan heo ys ealra tungla wlitegost ..... ⁊ þone seofodan Saturnus. Hig wendon ure yldran þæt hig hæfdon gast of þære sunnan ⁊ lichaman of þam monan ..... ⁊ wætan of Saturno .... þæs sunnandæges nama wæs of þære sunnan ⁊ þæs monandæges of þæs monan ..... ⁊ Sæternes dæg of Saturno iovis fæder.

Was die Berichte über Saturn bei den einzelnen Autoren des Mittelalters betrifft, so sagt schon Jacob Grimm mit bezug auf Gregor von Tours in der Mythologie (2. Aufl. S. 96, 4. Aufl. S. 88): „Was uns Gregor tur. 2, 29—31 von Chlodovichs taufe und den ihr vorhergegangenen begebenheiten meldet, ist sichtbar verziert und namentlich halte ich die reden der königin für erdichtet."

Allerdings fällt dann auf, wenn er fortfährt: „Solch ein umständlicher bericht von Chlodovichs heidenthum, kaum hundert jahre nach dem ereignis und aus dem mund eines unterrichteten geistlichen, wäre abgeschmackt, wenn ihm gar nichts wahres unterläge. sobald Gregor einmal an die stelle der fränkischen götternamen lateinische setzte (worin er ganz die ansicht und gewohnheit seiner zeit befolgte), muste er von selbst darauf gerathen, auf diese namen auch lateinische fabeln zu beziehen, und es ist nicht zu übersehen, daß die vier genannten götter lauter wochentaggötter sind, d. h. dergleichen völlig hergebracht war den einheimischen gottheiten zu identificieren ....."

Aber auch dieses erscheint gemildert, da bereits Rettberg erkannte, daß Saturn hier doch im Lichte des klassischen Altertums erscheint, „indem der Beweis für die Nichtigkeit der heidnischen Götter lediglich aus der klassischen Mythologie geführt wird, wie Saturn vor seinem Sohne geflohen etc." (vgl. oben S. 109. Anm.).

Unterziehen wir nun die anderen Berichte der alten Geschichtsschreiber über Saturn einer kritischen Prüfung, so können wir auch hier den Platz des germanischen Gottes er-

schüttern. Galfridus monemut. ist längst als ein Lügenhistoriker erkannt worden und der auf Wace beruhende Bericht Laȝamon's kann als eine späte und gelehrte Stelle von vornherein ausgeschaltet werden.

Auch der Saturn unserer ae. Dialoge, in dem Jacob Grimm einen heidnisch-deutschen Gott sah (siehe oben S. 108. Anm. 2), ist für seine Hypothese hinfällig, da Saturn nach vorliegender Untersuchung als ein Belehrung suchender Chaldäerfürst erwiesen ist. Ein weiterer Beweis gegen die Gottheit ist darin zu erkennen, daß Saturn, bzw. Sætere in keiner ae. Genealogie erscheint, ebenso daß Saturn dem Tacitus nicht bekannt ist, der nach Grimm „keine benennung römischer gottheiten ohne vorsicht und überlegung zu brauchen scheint."

Schließlich scheinen mir auch die ae. Lokalnamen gar keine Beweiskraft zu besitzen. Ich möchte besonders darauf hinweisen, daß diese Namen sich entweder im Norden Englands vorfinden, also in jener Gegend, in welcher unsere Salomo-Saturn-Sage wohl entstanden und besonders heimisch gewesen ist, oder in der äußersten Südwestecke, also auf ehemaligem keltischen Boden. Joseph Wright in seinen: The English Dialect Dictionary scheint jede Beziehung zu einem Saturn zu leugnen, wenn er S. 310 anführt: S e a t e r, sb. The pasturage attached to a dwelling; a meadow; esp. used in place names . . . . S e t t e r, sb. Also written setr; and in form saeter. The pasture near a farm or collection of peasants' houses; also very common in names of places . . . . . . [ON. setr, a seat, residence]. Vgl. auch S. 96 Anm. 1.

Am schlimmsten steht es mit demjenigen Argument, welches die Zugehörigkeit Saturn's zum germanischen Pantheon aus dem imaginären Pflanzennamen Satorlád erweisen will (s. oben Seite 96 und 112). Dieser verderbliche Irrtum entstammt einer falschen Lesung im Herbarium Apuleji, dessen 45. Paragraph die Überschrift trägt: Herba galli crus þ is attorlade. Lye hat in seinem Dictionary daraus Sattorlade gemacht[1]), und andere haben ihm dies nachgedruckt; so Bosworth in

---

[1]) Vgl. Cockayne's Leechdoms I, p. 22.

seinem "Dictionary of the Anglo-Saxon Language", London 1838, p. 303: Sattorlade: Ranunculus flammula, galli crus; herba sic dicta, Herb. 45.

In Wirklichkeit heißt die Pflanze âtorlâde und ihr Name kommt in dieser richtigen Form im ae. und frühmittelenglischen häufig genug vor; so im Herbarium Apuleji, Cap. 45 (Cockayne I, 22 und 148); im Lǽcebôc I (Cockayne, vol. II, p. 22, 15; 110, 8 und 114, 11); in Aelfrics Vocabulary (133, 38), wo atterlaþe das lateinische uenenifuga glossiert, und sonst in Wright-Wülkers Vocabularies; noch in der Ancren Riule begegnet ein atterlode: s. das New English Dictionary.

Auch bei seinem slavischen Vetter „Sitivrat" wird sich der germanische Pseudogott in der jetzigen kritischen Zeit vergebens nach Hilfe umsehen. Denn auch dieser ist von maßgebenden Slavisten bereits mit rauher Hand aus dem Tempel der slavischen Götter hinausgefegt worden. Grimm ist bei seinen Ausführungen über „Sitivrat" als den vermeintlichen slavischen Saturn (vgl. oben S. 111) das Opfer eines Betruges geworden. Der ebenso kritische wie gelehrte Louis Léger sagt über diesen Punkt in seiner *Mythologie slave*, Paris 1901, S. 44: «Une falsification bien autrement grave est celle de la *Mater verborum*. Elle a empoisonné pendant un demi-siècle toutes les publications consacrées à nos études. La bibliothèque du Musée de Prague possède un manuscrit de la *Mater verborum*, sorte de dictionnaire latin compilé par Salomon III, évêque de Constance, qui paraît dater du XIII[e] siècle; il est accompagné de gloses allemandes et tchèques. Un certain nombre de ces gloses sont authentiques. Toutes celles qui concernent la mythologie slave ont été fabriquées au XIX[e] siècle. Je les ai naguère énumérées dans la *Revue d'histoire des religions* (année 1881, t. IV, p. 134 et 135). Je les reproduis ici pour mettre les lecteurs en garde contre l'usage qu'en ont fait un grand nombre de mes prédécesseurs.»

In der Anmerkung hiezu heißt es dann mit spezieller Beziehung auf Sitivrat: «Le mot Sytivrat est fabriqué de

façon à prêter matière à des interprétations diverses. Jacob Grimm s'y est laissé prendre dans sa mythologie allemande.»[1])

Nach alledem wäre es unkritisch im höchsten Grade, noch länger an die einheimische Gottheit Saturn's bei den Germanen glauben zu wollen.

4. Quellenfrage.

Die Vorlage, die unsere ae. Verfasser benutzten, habe ich noch nicht ausfindig machen können. Kemble[2]), Morley und neuerdings Max Förster[3]) vermuteten, daß wir sie wahrscheinlich in der von dem Papste Gelasius 496 verbotenen Contradictio Salomonis zu erblicken hätten. Dem kann ich aber nicht ganz beistimmen. — Zuerst sei es mir gestattet, darauf hinzuweisen, daß jenes Dekret, welches eine Contradictio Salomonis verbietet, nicht von Papst Gelasius, auch nicht, wie andere behaupteten, von Papst Damasus († 384) stammt, sondern daß dieses, wie Friedrich[4]) nachgewiesen hat, eine Privatarbeit ist, die erst nach 533 entstanden ist.

Betrachten wir nun das Dekret[5]) näher, so sehen wir, daß es in 5 Hauptabschnitte zerfällt: 1. De spiritu sancto, 2. de canone scripturae sacrae, 3. de sedibus patriarchalibus, 4. de synodis oecumenicis, 5. de libris recipiendis. — Uns geht nur § 5 an. Das erste Kapitel[6]) davon enthält die Darlegung des Primats der römischen Kirche. Kap. 2 und 3

---

[1]) Der Anglist wird auch von dem nächsten mythologischen Namen mit Interesse Notiz nehmen: «*Stracec sytivratov syn* (Stracec fils de Sytivrat). Picus, Saturni filius. *Straka* en tchèque veut dire pie.» Auch dieser Name, an den Grimm bekanntlich ziemlich groteske Folgerungen über die Bedeutung des Namens Beowulf knüpfen wollte, ist also einfach Fälschung.

[2]) A. a. O., S. 112: That this Contradictio Salomonis was the ground-work of our Anglo-Saxon poems seems very possible.

[3]) Zur Apokryphe von Jamnes und Mambres, in Herrig's Archiv CVIII, S. 27.

[4]) In den Sitzungsberichten der bayr. Akademie der Wiss., philol.-hist. Kl. 1888. I, 54 ff.

[5]) Siehe auch Hefele, Conciliengeschichte. Freiburg i. B. 1875, S. 619.

[6]) Ich zitiere nach der Ausgabe von A. Thiel in Epistolae Rom. Pontificum. Brunsbergae. 1867, S. 454.

führt die Schriften auf, die in der Kirche anerkannt sind; Kap. 4 aber die, die zurückgewiesen werden; dies sind zuerst als Nr. 6 die apokryphen Apostelevangelien, dann 7. die apokryphen Schriften der Schüler der Apostel, und die apokryphen Bücher der heiligen Schrift, wie Liber proverbiorum ab haereticis conscriptus et sancti Xysti nomine praenotatus apocryphus, ferner Liber physiologus ab haereticis conscriptus et beati Ambrosii nomine praesignatus, apocryphus, 8. die Kirchenväter und Kirchenschriftsteller, mögen deren Werke nun echt oder unterschoben sein; darunter z. B.: Historia Eusebii Pamphili apocrypha, opuscula Tertulliani apocrypha, opuscula Lactantii apocrypha, 9. folgende 5 Schriften:

Epistola Jesu ad Abgarum regem apocrypha.

Epistola Abgari ad Jesum apocrypha.

Passio Quirici et Julittae apocrypha.

Passio Georgii apocrypha.

Scriptura, quae appellatur Salomonis contradictio, apocrypha.

10. Phylacteria omnia, quae non angelorum, ut illi confingunt, sed daemonum magis nominibus consecrata sunt, apocrypha. Hæc et his similia, quae Simon Magus, Nicolaus, Cerinthus, Marcion, Basilides, Hebion, Paulus etiam Samosatenus, Photinus et Bonosus, — — — Valentinus, sive Manichaeus Faustus Africanus, Sabellius, Arius, — — — Pelagius, — — — Nestorius Constantinopolitanus, — — — Petrus et alius Petrus, e quibus unus Alexandriam alius Antiochiam maculavit, Acacius — — — nec non et omnes haeresiarchae eorumque discipuli sive schismatici docuerunt vel conscripserunt, quorum nomina minime retinentur, non solum repudiata, verum etiam ab omni Romana catholica et apostolica ecclesia eliminata atque cum suis auctoribus auctorumque sequacibus sub anathematis insolubili vinculo in aeternum confitemur esse damnata.

Unter Nr. 10 werden also alle die Irrlehrer (gegen Gott, die Dreifaltigkeit, Menschwerdung, hl. Geist, Mutter Gottes etc.) verdammt.

Wenn ich mir die Frage vorlege, ob diese unter Nr. 9 aufgeführte contradictio Salomonis die direkte Quelle für

unsere ae. Verfasser, — wir müssen als solche wohl Mönche annehmen, — gewesen sein könne, so glaube ich, diese Frage verneinen zu müssen. Was jene scriptura enthalten hat, wird uns wohl ein ewiges Rätsel bleiben. Aus der bloßen Angabe einer contradictio ist kein fester Rückschluß zu machen; sie kann eine Unterredung Salomo's mit der Königin von Saba, oder mit Hiram von Tyrus, oder mit Abdemon etc. enthalten haben.

Dagegen möchte ich aber zur Stütze meiner Behauptung folgendes beibringen:

Wie wir gesehen haben, ist in dem altenglischen Salomo und Saturn ein Gegensatz zwischen christlicher und germanischer Weisheit. Dies war sicherlich nicht der Inhalt der im 6. Jahrhundert verbotenen Schrift. Ferner tritt als Gegenredner Salomo's in den ae. Gedichten ein Saturn auf, der, wiewohl ein Chaldäerfürst, doch bei den heidnischen Angelsachsen sehr bekannt gewesen ist. Wäre ein Saturn der Gegenredner in der Contradictio gewesen, so wäre er wohl aufgeführt. Jene Contradictio muß eine der damaligen Welt sehr bekannte Unterredung zum Gegenstand gehabt haben, da sie so kurz erwähnt ist. Der Hauptgrund, weshalb ich jene scriptura als direkte Quelle zurückweise, ist der, daß unser ae. Salomo und Saturn in 3 verschiedene Teile zu trennen ist, zuerst das Gespräch Salomo's über den „Palmbaum" Paternoster, dann der Kampf des Paternoster mit dem Teufel, schließlich die allgemein philosophischen und theologischen Betrachtungen im zweiten Gedichte, die alle drei mit germanischen Elementen vermischt sind. Endlich gibt uns die Contradictio auch keine Erklärung für die verschiedenen Namen des Gegenredners des Salomo, wie Saturn, Marculphus, Morolf, Kitovras etc.

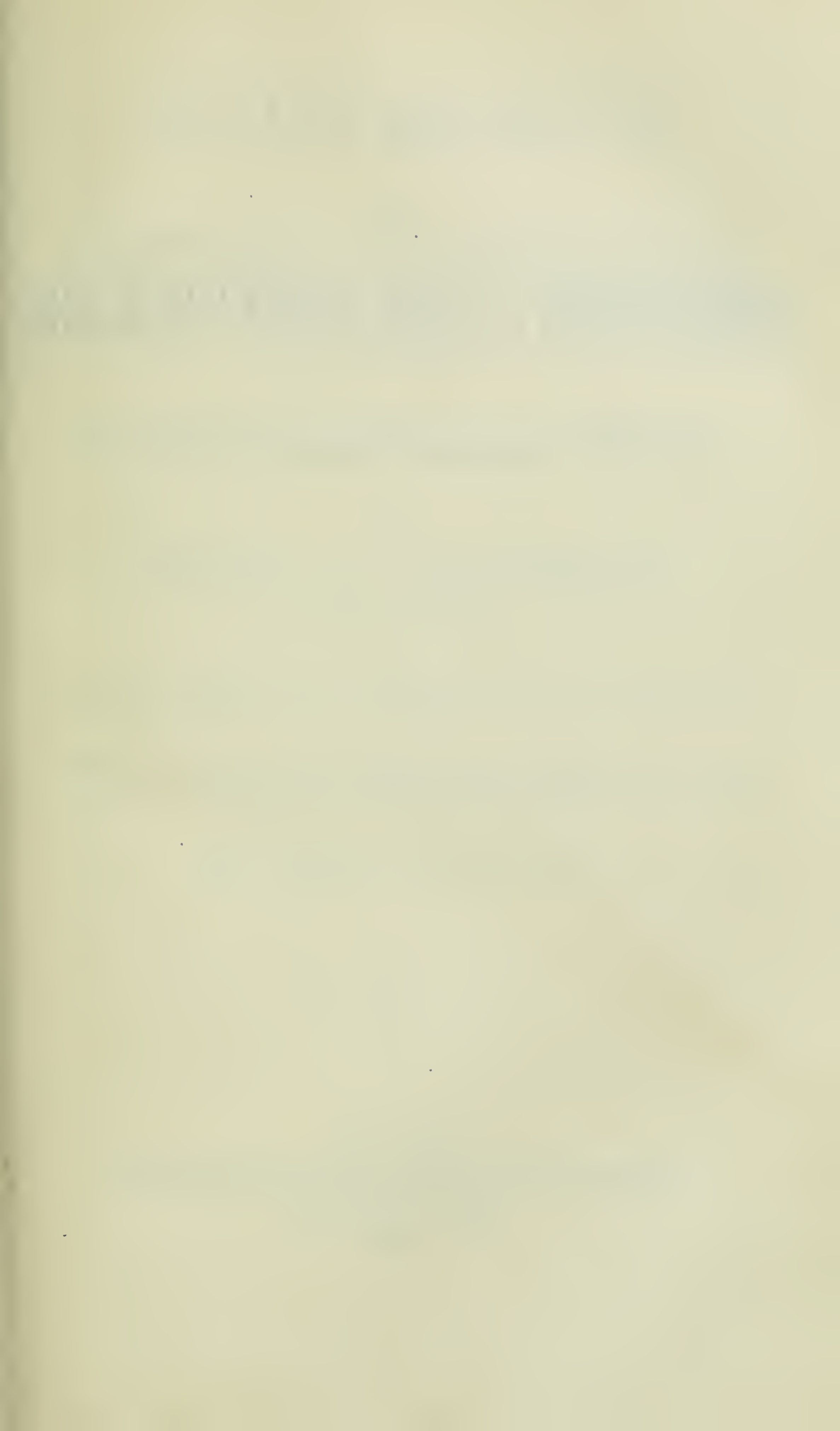
Ich glaube daher, daß aus oder neben jener Contradictio eine uns unbekannte Disputatio oder Altercatio entstanden ist, die die altenglischen Verfasser kannten; es ist ziemlich sicher, daß sie nach einer lateinischen Vorlage arbeiteten; die vielen lateinischen Worte, darunter besonders der Name Saturnus und das häufiger vorkommende Wort *cantic* drängen uns zu diesem Schlusse.

Für das 1. Gedicht habe ich vergeblich bei Migne (Patrolog. Bd. 218—222) nach einer Vorstellung des Paternoster als eines Palmbaumes gesucht. Für das zweite Gedicht würde eine Vergleichung mit den lateinischen Rätseln vielleicht noch etwas zutage fördern. Auf das griechische Grundwerk deutet nach Ebert R, der Fürst der Buchstaben, hin; ferner ist zu beachten, daß fast ausschließlich orientalische Länder genannt werden. Auch die Parallelstellen mit der altnordischen Literatur verdienen unsere Aufmerksamkeit, wenn wir sie auch wohl als Erbgut aus dem urgermanischen Poesienschatze ansehen müssen. Eine nähere Beziehung zu Skandinavien scheint mir auch daraus nicht zu erhellen, daß wir die ae. Sage — nach der Heimat der Verfasser und dem Vorkommen des Saturn in geographischen Namen — mehr dem Norden Englands zuweisen müssen.

So ist die Frage nach der direkten Vorlage unserer ae. Verfasser um so schwieriger zu entscheiden, als diese uns keine Quellen angeben, und auch die anderen Bearbeiter der Salomosage uns hier im Stiche lassen. Und unser Suchen wird erschwert, wenn wir erfahren, daß selbst der heilige Hieronymus nur als fingierte Persönlichkeit vorgeschoben wird, wie dies der Verfasser des deutschen „Lobgedichtes auf Salomo" tut, wenn er v. 25 sagt (Goedeke: Deutsche Dichtung im Mittelalter [2]. S. 102):

Ein herro hiz Heronimus,
sin scripft zelit uns sus,
der heit ein michil wndir
uzzir einim buchi uundin
uzzir archely,
daz habint noch di Crichi,
wi in Hierusalem giscach
michilis wndiris gimach;
ein wrm wchs dar inni,
der irdranc alli di brunni,
didir in der burch warin.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXII.

DIE POETISCHE PERSONIFIKATION IN DEN JUGEND-SCHAUSPIELEN CALDERON'S.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

DIE POETISCHE PERSONIFIKATION IN DEN JUGENDSCHAUSPIELEN CALDERON'S.

EIN BEITRAG
ZU
STUDIEN ÜBER STIL UND SPRACHE DES DICHTERS.

VON

DR. ERNST LINDNER.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1904.

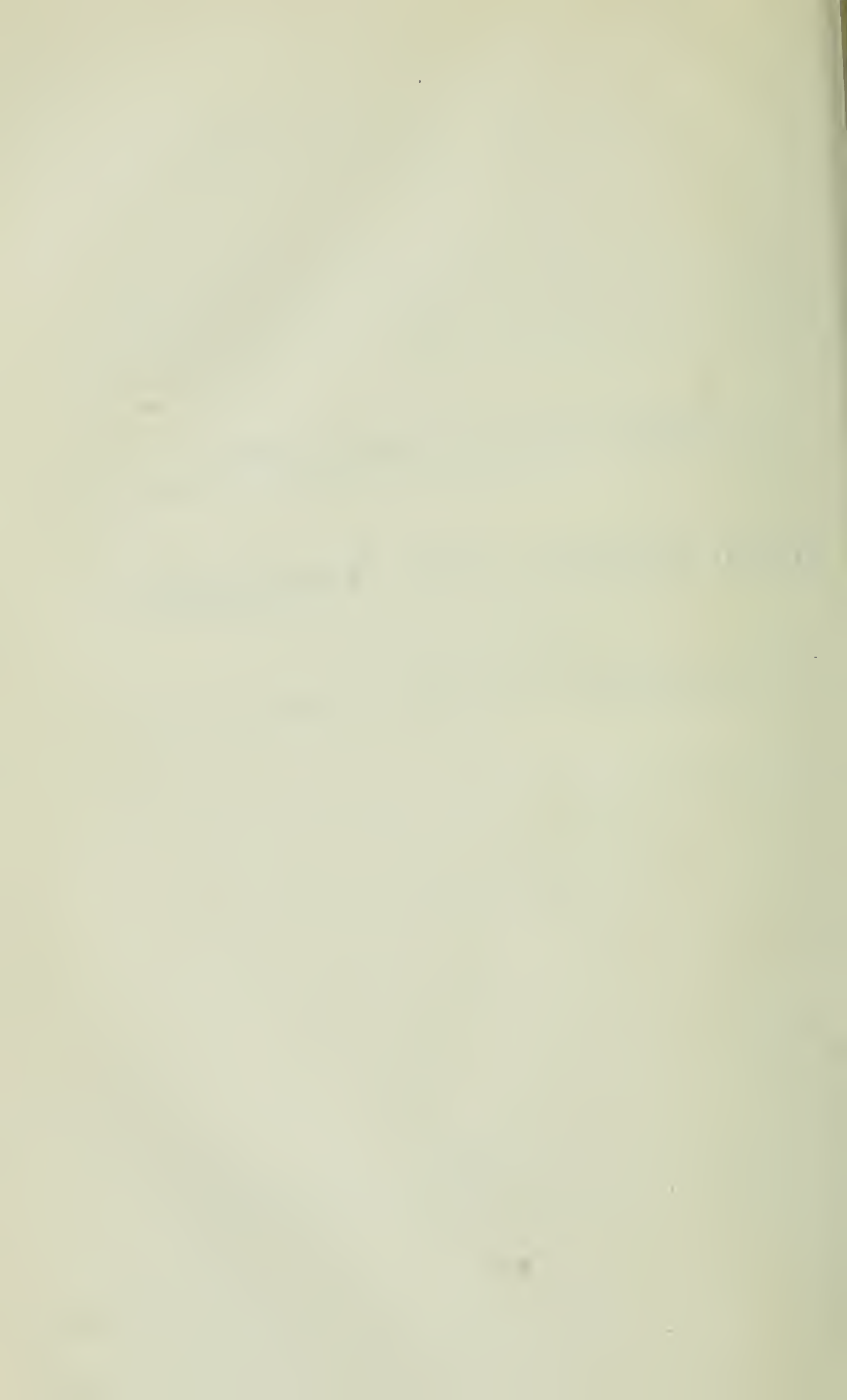
Seinem hochgeschätzten Lehrer

Herrn Professor Dr. Breymann

in dankbarer Verehrung gewidmet

vom

Verfasser.



Inhaltsübersicht.

Benützte Literatur.

I. Schriften über Calderon und seine Werke.

Abert, Johann: Schlaf und Traum bei Calderon. In der Festschrift für Professor Urlichs. Würzburg. 1880. 8°. S. 163 bis 198.

Baumgartner, Alexander: Calderon-Literatur. In der „Literar. Rundschau f. d. kathol. Deutschland“, herausgegeben von J. B. Stamminger. Freiburg i. B. 1881. Nr. 11, S. 321 bis 331.

Baumstark, Reinhold: Die spanische National-Literatur. Dritte Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1877. Köln. 1877. 8°.

Günthner, Engelbert: Calderon und seine Werke. Freiburg i. B. 1888. 2 Bde. 8°.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Elfter Band, 1. u. 2. Abteilung. Leipzig. 1874 u. 1875. 8°.

La Barrera y Leirado, Don Cayetano Alberto de: Catálogo bibliográfico y biográfico etc. Madrid. 1860. 4°.

Lista, Don Alberto: Lecciones de literatura española. 2 Teile in einem Bande. Madrid. 1853. 8°.

Münch-Bellinghausen, F. E. von: Die ält. Samml. span. Dramen. Wien. 1852. 4°.

Schack, Adolf Friedrich von: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Zweite, mit Nachträgen vermehrte Ausgabe. Frankfurt a. M. 1853. 3 Bände. 8°.

Schäffer, Adolf: Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig. 1890. 2 Bde. 8⁰.

Schmidt, Friedr. Wilh. Valentin: Die Schauspiele Calderons, dargestellt und erläutert. Herausgegeben von Leopold Schmidt. Elberfeld. 1857. 8⁰.[1]

II. Stilistische Abhandlungen.

A. Allgemeine Werke über Stilistik und Rhetorik.

Biese, Alfred: Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg. 1893. 8⁰.

Brinkmann, Friedrich: Die Metaphern. Bonn. 1878. 8⁰.

Gerber, Gustav: Die Sprache als Kunst. Bromberg. 1873. 2 Bde. 8⁰.

Gottschall, Rudolf von: Poetik. Breslau. 1882. 2 Bde. 8⁰.

Pecz, Wilhelm: Beiträge zur vergl. Tropik der Poesie. Berlin. 1886. 8⁰. (Berliner Studien für klass. Philologie. 1886. III.) Enthält eine reichhaltige Literatur über die Tropen und eine wertvolle Einleitung.

Tumlirz, C.: Die Lehre von den Tropen und Figuren. Prag. 1892. 8⁰.

Vischer, Friedr. Th.: Aesthetik. III. Teil, 2. Abschnitt. Die Künste. 5. Heft: Die Dichtkunst. Stuttgart. 1857. 8⁰.

Wackernagel, Wilhelm: Poetik, Rhetorik und Stilistik, ed. Ludwig Sieber. Halle. 1873. 8⁰.

B. Spezialuntersuchungen.

Arendt, H.: Die Metapher bei Corneille. Diss. Marburg. 1889. 8⁰.

Goldmann, Friedrich: Die poetische Personifikation bei Plautus. 2 Programme. Halle. 1885 u. 1887. 4⁰.

Halfmann, Robert: Bilder und Vergleiche in Pulcis Mor-

---

[1]) Die Werke der folgenden Autoren wurden gleichfalls zu Rat gezogen, waren aber für die vorliegende Arbeit nicht nutzbar: Baumstark, (Ausflug nach Spanien), Dorer, Fastenrath, Lemcke (Handbuch), Putman, Ribeiro, Ticknor, Ulbrich, Zárate.

gante. Marburg. 1884. 8°. (In Stengel's Ausg. und Abhandl. Nr. 22.)

Hense, C. C.: Poetische Personifikation in griech. Dichtungen, etc.; a) Erste Abteilung. Festschrift. Parchim. 1864. 8°; b) I. Teil. Halle. 1868. 8°.

— —: Beseelende Personifikation in griech. Dichtungen, etc. a) Erste Abteilung. Programm. Parchim. 1874. 4°; b) Zweite Abteilung. Programm. Schwerin. 1877. 4°.

Hoburg: Einige Bilder und Personifikationen aus Shakspere. Programm. Husum. 1872. 4°.

Meier, Diederich: Vergleich und Metapher bei Molière. Diss. Marburg. 1885. 8°.

Pott, Friedrich: Metaphern vom Leben und von körperlichen Lebensverrichtungen hergenommen. In Kuhn's Zeitschrift, 1853. II. S. 101 bis 127.

Raeder, Hans: Die Tropen und Figuren bei Garnier. Diss. Kiel. 1886. 8°.

Scholl, Siegmund: Die Vergleiche in Montchrestiens Tragödien. Diss. München. 1894. 8°.

Schürmeyer, Franz: Vergleich und Metapher bei Racine. Diss. Marburg. 1886. 8°.

Tappert, Wilhelm: Bilder und Vergleiche im Orlando, etc. Marburg. 1886. 8°. (In Stengel's Ausg. u. Abhandl. Nr. 56.)

III. Texte.

Calderon: Comedias, recogidas por Don Joseph Calderon, su hermano. Madrid. 1636 u. 37. 2 Teile. 4°.

—: Comedias, ed. Hartzenbusch. Madrid. 1848—50. 4 Bände. 4°. (Abkürzung = H.)

Krenkel, Max: Klass. Bühnendichtungen der Spanier, herausgegeben und erklärt. Leipzig. 1881/87. 3 Bände und Nachträge zum 1. Bande. (Abgekürzt = K_1, K_1N, K_2, K_3.)

Kressner, Adolf: Bibliothek spanischer Schriftsteller. Band XX: Calderon, El Médico de su honra. Leipzig. 1898. 8°.

IV. Ubersetzungen.

Gries, J. D.: Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca. Berlin. 1815/29. 8 Bde. 8°.

Latour, Antoine de: Œuvres dramatiques de Calderon. Paris. 1875. 2 Bde. 8°.

Lorinser, Franz: Calderons größte Dramen religiösen Inhalts. Freiburg i. B. 1875/76. 7 Bde. 8°.

Malsburg, Ernst Friedrich von der: Schauspiele von Don Pedro Calderon, etc. Leipzig. 1819/25. 6 Bde. 8°.

Martin, Adolf: Schauspiele von Don P. C. Leipzig. 1844. 3 Bde. 8°.

Pasch, Konrad: Ausgewählte Schauspiele des Don P. C. Freiburg i. B. 1891/96. 7 Bde. 8°.

Schlegel, Aug. Wilh.: Schauspiele von Don P. C. de la Barca. Berlin. 1809. 2 Bde. 8°.

Die Abkürzungen von Titeln Calderon'scher Stücke sind in der Einleitung, S. 5f., angegeben. Ferner bedeutet

C. = Calderon,
Pers. = Personifikation,
Perss. = Personifikationen.

Einleitung.

Während die Calderon-Literatur eine ziemliche Anzahl von Schriften literarhistorischen, kritischen und ästhetischen Inhalts aufweist [1], fehlt es fast noch gänzlich an Untersuchungen über den Stil und die poetische Sprache des großen spanischen Dramatikers. Nur Ansätze zu solchen Untersuchungen sind vorhanden.

Einige Beobachtungen über den Sprachgebrauch bei Calderon finden sich in dem trefflichen Kommentare Valentin Schmidt's (1857) [2]; einen kleinen Beitrag zum Studium der poetischen Sprache unseres Dichters liefert ferner Johann Abert in seiner Untersuchung über Calderon's Gedanken über Schlaf und Traum (1880). Aber das wertvollste Material zu solchen sprachlichen Studien liegt in den Ausgaben Krenkel's (1881 ff.) aufgespeichert. Krenkel geht an vielen Stellen auf den Sprachgebrauch des grossen Dichters näher ein, weist auf verschiedene Stileigentümlichkeiten desselben hin und verwendet ganz besondere Sorgfalt darauf, durch vergleichende Anführung von zahlreichen Parallelstellen Calderon „aus sich selbst zu erklären". [3] Auch Pasch macht in seinen Übersetzungen (1891 ff.) auf gewisse Eigentümlichkeiten in Sprache und Stil aufmerksam [4],

---

[1] Cf. Baumgartner und Günthner I, S. XI—XXXVIII.

[2] *S. das Verzeichnis der Bemerkungen über „Sprachgebrauch und Dichtergebrauch" im Register C am Schlusse dieses Werkes*, S. 541 f.

[3] K_1, *Vorrede*, S. VI.

[4] Bd. I, *Vorrede*, S. VIII.

aber das sind, wie bei Krenkel, nur einzelne gelegentliche Beobachtungen, die, weit entfernt, die betreffende Stileigenheit erschöpfend darzustellen, namentlich ohne inneren Zusammenhang, wie sie gerade der Text bietet, nebeneinander gestellt sind. Zu einer umfassenden Darstellung von Calderon's Stil und Sprache bietet sich daher noch ein dankbares, ergiebiges Feld.

Nun machen gerade bei Calderon gewisse Eigenheiten es mehr als bei anderen Dichtern nötig, seiner Sprache erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden, bieten doch namentlich sprachliche Kriterien oft einen Anhaltspunkt für die Chronologie seiner Stücke, unterscheidet man doch gerade in Hinsicht auf Calderon's Sprache drei große Perioden der Entwicklung.[1])

Ferner weist unser Dichter, um mit Gries zu reden[2]), einen „ungeheuren Überfluß an gemachten stehenden Phrasen auf, die sich bei jeder ähnlichen Gelegenheit wiederholen". Es dürfte sich wohl der Mühe lohnen, diese Ausdrücke zu sammeln und nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet aufzuführen.

Aber auch die nämlichen Gedanken, die nämlichen Bilder, Vergleiche und Anspielungen finden sich in seinen Werken immer wieder, bald mehr, bald minder deutlich ausgeführt: durch eine vergleichende Zusammenstellung solcher Parallelen würde man das Material kennen lernen, dessen sich der Dichter zur Ausschmückung seiner Werke bedient; gleichzeitig würde eine solche Materialsammlung beträchtlich zum richtigen Verständnisse des Autors und zur Aufhellung der zahlreichen, noch dunklen Stellen in seinen Werken beitragen.[3])

[1]) Schack III, S. 83—86; Val. Schmidt, S. 4.

[2]) Gries an Tieck, 29. Mai 1829, zit. von Schuchardt, *Neueste deutsche Cald.-Lit., Allgemeine Zeitung 1881, Nr. 193, Dienstag, 12. Juli.*

[3]) Schuchardt, a. a. O. „*. . das Schlimme, oder vielmehr das Gute bei unserem Spanier ist, daß, um Weniges von ihm ganz zu verstehen, man ihn ganz gelesen haben muß . . . Das steht fest, daß es keinen Dichter gibt, welcher sosehr sein eigener Kommentator ist, wie Calderon.*" — Cf. K_1, *Vorrede*, S. VI/VII.

Daß ferner durch derartige Arbeiten für die Lexikographie, für noch zu erwartende kommentierte Ausgaben der einzelnen *comedias*, sowie für den Vergleich mit dem Bilderreichtum der großen Dichter anderer Nationen viel gewonnen würde, sei hier nur angedeutet. Hiezu kommt noch, daß die Werke Calderon's, der erfolgreicher als seine Zeitgenossen bestrebt war, den poetischen Stil zu vervollkommnen, auch in stilistischer Hinsicht Repräsentanten ihrer Epoche sind, und einmal als wertvolles Material zu Studien über den *estilo culto*, dann aber auch als Ausgangs- und Vergleichspunkt für sprachliche Untersuchungen bei seinen großen Vorgängern und Zeitgenossen dienen können.[1])

Die vorliegende Arbeit soll nun zur Erforschung der bilderreichen Sprache Calderon's einiges beitragen. Da es unmöglich ist, den ganzen bildlichen Ausdruck bei diesem Dichter, sei es auch nur in einer Auswahl seiner 108 *comedias*, in den engen Grenzen einer Dissertation darzustellen, so beabsichtigt der Verfasser zunächst, in den Werken der ersten, d. h. der Jugendperiode Calderon's ein Gebiet zu behandeln, auf welchem die dichterische Individualität des großen Spaniers besonders deutlich zum Ausdruck gelangt: das Gebiet der poetischen Personifikation, ein Gebiet, das durch die grundlegenden Arbeiten Hense's[2]) für die griechischen und römischen Dichter, sowie für Shakspere schon längst erfolgreich angebaut worden ist.

Bei der Bearbeitung des Themas traten dem Verfasser eine Reihe von Schwierigkeiten entgegen.

Es handelte sich zunächst darum, Begriff und Umfang der Pers. genau festzusetzen. Die Lehrbücher der Stilistik und Rhetorik sind in diesem Punkte selbst nicht einig und fassen den Begriff bald enger, bald weiter. Hense und

---

[1]) *„Zu welch einer Fülle interessanter und fruchtbringender Beobachtungen und Erörterungen ferner Sprache und Versifikation der spanischen Dramatiker Veranlassung geben, braucht kaum erst noch hervorgehoben zu werden.“* Lemcke in *Gröber's Zeitschrift*, 1878. II, 329.

[2]) *Poet. Pers. in griech. Dichtungen mit besond. Berücksichtigung lat. Dichter und Shaksperes. I. Teil, Halle. 1868.*

Goldmann[1]) bestimmen den Umfang dieser Redefigur entschieden zu weit, und führen Wendungen auf, bei denen die Kraft der Pers. nicht mehr gefühlt wird[2]), oder die besser als Metonymie, Synekdoche oder als allgemeine Metapher zu bezeichnen sind. Zwar „durchzieht die Pers. die ganze Sprache unwillkürlich und unbewußt in jeder Benennung“[3]), aber wir müssen streng scheiden zwischen den Perss., die, bereits zu einem Bestandteile der Sprache geworden, dem Dichter ohne sein Zutun in seinen Werken mit unterlaufen (verblaßte Perss.), und den poetischen Bildern, die er absichtlich zur Ausschmückung seiner Sprache verwendet. Nur mit diesen poetischen Bildern haben wir es in unserer Abhandlung zu tun, da diese allein bei der Beurteilung der dichterischen Kunst in Betracht kommen.

Bei einer an sich bilderreichen Sprache wie der spanischen[4]), ist eine solche Scheidung nicht immer leicht; oft ist nur durch Vergleichen in Wörterbüchern, sowie durch eingehendere Beobachtung des Sprachgebrauchs selbst Aufschluß zu erhalten.

Die zweite Schwierigkeit bestand in der Anordnung des gesammelten Stoffes. Hense geht von den personifizierenden Attributen aus, denen doch nur nebensächlicher Wert zukommt, während Hoburg und Goldmann besser die personifizierten Gegenstände und Erscheinungen selbst der Reihe nach betrachten. Der Verfasser zog es vor, sich dem Verfahren der letztgenannten beiden Autoren anzuschließen, um so mehr, als von verschiedenen Rezensenten die Anord-

---

[1]) *Die poet. Pers. bei Plautus*, Halle. 1885 u. 1887.

[2]) Cf. Hense, *Poet. Pers. I, Vorrede*, S. VI.

[3]) Gerber, *Die Sprache als Kunst*, II, 1, S. 103. — *Über die Perss. in der Umgangssprache, siehe* Pott *in Kuhn's Zeitschrift* 1853, II, S. 101/127 und Biese, *Die Philosophie des Metaphorischen*, S. 28.

[4]) Brinkmann (*Die Metaphern, Bonn. 1878*) sagt S. 122 von Calderon: *„Man möge . . . wohl bedenken, daß man es mit dem Dichter einer Sprache zu tun hat, in deren Diktion überall etwas Prächtiges waltet, und worin also das Maß des Erlaubten höher gesteckt ist als im Französischen, Englischen oder Deutschen.“* Siehe ibid. S. 31 (*„An . . . Metaphern ist besonders Calderon reich“*), sowie die eingehende Betrachtung der spanischen Metaphern, S. 130 ff.

nung des Stoffes bei Hense als wenig vorteilhaft bezeichnet worden ist.[1])

Auch empfahl es sich, die Gedanken des Dichters aufs genaueste zu sondern: so wurde jedes Bild, in welchem mehrere Vorstellungen aus verschiedenen Gedankenkreisen verschmolzen sind, in seine einzelnen Bestandteile zerlegt und an verschiedenen Stellen des öfteren aufgeführt.

Mit der Anordnung stand die Frage nach der Darstellung des Stoffes im engsten Zusammenhang. Der Verfasser war bemüht, trockene Statistik soviel wie möglich zu vermeiden; auch schien es ihm nicht empfehlenswert, die Stellen im Original oder in der poetischen Übersetzung *ohne inneren Zusammenhang* nebeneinander hinzustellen. Nach reiflicher Überlegung hielt es der Verfasser für das beste, kürzere Stellen in möglichst getreuer Prosaübertragung zu geben, unter steter Hervorhebung der charakteristischen Merkmale der Pers., bei längeren Stellen dagegen die poetische Übersetzung anzuführen, und zu Gleichnissen und Bildern, die aus dem Zusammenhange gerissen, unverständlich erscheinen würden, einige erklärende Worte hinzuzufügen.

Als „Jugenddramen" kamen zunächst die 24 *comedias* in Betracht, welche in der *Primera* und in der *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderon de la Barca* vom Jahre 1636, bzw. 1637 abgedruckt sind. Es sind dies die folgenden.

In der Primera Parte:

La vida es sueño (Abgekürzt: Vida)
Casa con dos puertas (Casa)
El purgatorio de San Patricio (Purg.)
La gran Cenobia (Cenobia)
La devocion de la cruz (Devocion)
La puente de Mantible (Puente)
Saber del mal y del bien (Saber)
Lances de amor y fortuna (Lances)
La dama duende (Dama)
Peor está que estaba (Peor está)

---

[1]) Cf. *Kuhn's Zeitschrift* 1867, XVI, 315· *Literar. Centralblatt* 1869, S. 277.

El sitio de Bredá (Sitio)
El príncipe constante (Prínc.).

In der Segunda Parte:
El mayor encanto amor (May. encanto)
Argénis y Poliarco (Argénis)
El galan fantasma (Gal. fant.)
Judas Macabeo (Judas)
El médico de su honra (Médico)
La virgen del sagrario (Virgen)
El mayor monstruo del mundo (M. monstruo)
Hombre pobre todo es trazas (Hombre)
A secreto agravio secreta venganza (A secr. agr.)
El astrólogo fingido (Astról.)
Amor, honor y poder (Amor)
Los tres mayores prodigios (Tres m. prod.).

Zu diesen 24 *comedias* treten noch einige wenige hinzu, von welchen unzweifelhaft feststeht, daß sie der Jugendperiode des Dichters angehören, nämlich:

Mejor está que estaba (Mej. está), verfaßt c. 1631 [1],
La banda y la flor (Banda), verfaßt 1632 [2], sowie
Un castigo en tres venganzas (Castigo), das bereits im Jahre 1633 gedruckt vorlag. [3]

Endlich dürfte das Stück Con quien vengo, vengo (= Con quien), wie Münch-Bellinghausen so überzeugend dargetan hat [4], doch wohl auch mit zu den Jugendwerken gerechnet werden, um so mehr, als es auch bereits 1638 gedruckt war [5], während bei einigen anderen gemeiniglich als Jugendwerke geltenden

[1] Cf. Val. Schmidt, *Wiener Jahrb. 1822. Anz.-Blatt XVII, 7;* Hartzenbusch, *Comedias IV, 662 ff.*

[2] Val. Schmidt, l. c., XVII, 21; Hartzenbusch, l. c., IV, 668 f.

[3] In der *Parte XXVIII de comedias de varios autores.* Huesca. (Bluson). [Madrid. Nat.-Bibl.: T. i. 30]; cf. La Barrera, S. 54 und 684; Hartzenbusch, *Comedias* IV, 654, 684, 701; Münch-Bellinghausen, *Samml.*, S. 21; Ticknor, *Suppl.-Band*, (1867). S. 114.

[4] l. c., S. 30 ff.

[5] In der Parte XXXI de las meiores comedias etc. Barcelona. [Wiener Hof- u. Staatsbiblioth.]; cf. La Barrera. S. 54; Salvá. I, 414; Münch-Bellinghausen. l. c., S. 22 f.

Stücken die Ansichten der Forscher noch recht weit auseinandergehen.

Diese letzteren Stücke, sowie diejenigen Jugenddramen, welche Calderon in Gemeinschaft mit anderen Dichtern geschrieben hat, wurden auf den Rat meines geschätzten Lehrers von der Bearbeitung ausgeschlossen, die letztgenannten deshalb, weil sich hier nie von vornherein entscheiden läßt, was der Anteil unseres Dichters, was der der Mitarbeiter ist. Die verwerteten Stellen in den 28 bearbeiteten Dramen werden nach der Ausgabe von Hartzenbusch (Madrid 1848ff.) zitiert; für die *Vida* und den *Principe*, sowie für den *Médico* standen dem Verfasser neben H. noch die mit Verszählung versehenen Ausgaben von Krenkel, bzw. Kreßner zur Verfügung.

Da aber H. nicht durchweg den ursprünglichen Text bietet und zuweilen recht willkürliche Lesarten bringt[1]), so wurden die zitierten Stellen mit der Originalausgabe der Werke Calderon's vom Jahre 1636/37 verglichen und die Sinnvarianten angemerkt.

Es möge dem Verfasser auch an dieser Stelle gestattet sein, seinem hochgeschätzten Lehrer, Herrn Professor Dr. Breymann, der die erste Anregung zu der vorliegenden Arbeit gegeben und sonst stets hilfsbereit des Verfassers spanische Studien gefördert hat, für manchen Hinweis bei der Bearbeitung des Themas, sowie für die freundlichst betätigte Mühewaltung bei der Drucklegung seinen ergebensten Dank auszusprechen. Auch seinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Schick spricht hier der Verfasser für die liebevolle Hilfe bei der Korrektur den gebührenden Dank aus.

---

[1]) „*H. ist leider oft nachlässig, oft willkürlich zu Werke gegangen und überhebt spätere Herausgeber durchaus nicht der Arbeit, zu den Manuskripten und zu der Originalausgabe zurückzugehen.*“ Stiefel, *Literaturblatt* 1885, V, 240. — *Cf.* K_1, *Vorrede*, S. VIIIf.; Lemcke, *Gröbers Zeitschrift* 1878, II, 328f.

Kapitel I.

Personifikationen aus dem Gebiete der Natur.

(Naturgegenstände und Naturerscheinungen.)

Einteilung.

Wir betrachten in jedem einzelnen Abschnitte zunächst die Bilder, welche bei dem personifizierten Gegenstande die Vorstellung der menschlichen Körpergestalt erwecken (*Plastische und plastisch-beseelende Personifikation* [1])); gehen dann zu den Bildern und Redensarten über, welche dem personifizierten Objekte Züge des menschlichen Geistes- und Seelenlebens verleihen (*Beseelende Personifikation*), und sehen uns endlich Vergleiche und Redewendungen an, in welchen zugleich eine Personifikation enthalten ist.

Freilich ist diese Einteilung nicht immer streng durchzuführen, da viele Bilder zwei oder auch alle drei Momente in sich vereinigen.

Die Sonne.

Wie Shakspere [2]), so verwendet auch Calderon die Sonne, «*ese planeta . . . siempre hermoso, siempre vivo*» [3]), überaus häufig zu Gleichnissen und Bildern. So nennt er die Sonnenstrahlen

[1]) Cf. Hense, *I. Teil, Vorrede, S. Vff.*, *sowie Programm*, 1877, S. 1ff.

[2]) Hoburg, S. 4ff.

[3]) *May. encanto* I, 394[a].

mit Vorliebe die „blonden Haare" der Sonne, mit welchen sie jeden Morgen unseren Erdkreis von neuem vergoldet[1]), oder die „goldenen Locken", die sie weit ausgebreitet über Berge und Wälder entfaltet.[2]) Noch halb im Schlaf breitet sie ihre rötlich-blonden Haare über Jasminsträucher und Rosen aus, wodurch sie die Schatten der Nacht verscheucht[3]); oder sie läßt ihre rotblonden Haare flattern, während sie ihre Rosenwangen im krystallenen Spiegel des Meeres beschaut[4]); die Morgendämmerung kräuselt ihr die goldenen Stirnlocken, während die kalte Nacht sie wieder in Unordnung bringt.[5])

Endlich steigt, um von des Tages Mühen auszuruhen, die Sonne am Abend ins Meer nieder und benetzt ihr krauses Haar.[6])

Auch im übertragenen Sinne spricht Calderon von den goldenen Locken der Sonne: „Noch sind die goldenen Locken der Sonne hinter dunklen Wolken verhüllt, aber bald wird ihr Licht wieder hell erstrahlen," d. h. die Wahrheit wird bald erwiesen werden.[7]) So sagt auch Don Álvaro zu dem unschuldigerweise verdächtigten Grafen Lara: „Ich werde so lange nach den Ursachen forschen, die Eure Ehre verdunkeln, bis die Sonne, die Besiegerin der Schatten, ihr krauses Haar wieder rein und hell entfaltet."[8])

---

[1]) *vuelve á dorarle* (scil. nuestro hemisferio) | *Con nuevas madejas*, *Castigo* III, 392[b].

[2]) *el sol las doradas trenzas* | *Extiende desmarañadas* | *Sobre los montes y selvas*, *Purg.* I, 157[b].

[3]) *medio dormido el sol,* | *Atropellando las sombras* | *Del ocaso, desmaraña* | *Sobre jazmines y rosas* | *Rubios cabellos*, *Prínc.* I, 246[b] = I, 221 ff.

[4]) *ántes que el sol otra vez* | *Rubios cabellos descoja.* | *Y en espejos de cristal* | *Mire mejillas de rosa*, *Puente* I, 221[c].

[5]) *el alba le riza* | *La crespa meleña de oro* | *Hasta que la noche fria* | *Se la desmaraña*, *Mej. está* I. 225[a].

[6]) *despeñado en las ondas,* | *Para templar su fatiga* | *Los cabellos crespos moja*, *Purg.* I, 156[b]; cf. *Argénis* I, 437[c], S. 12[1]).

[7]) *ahora entre nubes densas* | *Son embozos que deshacen* | *Del sol las doradas trenzas*, *Saber* I, 34[a].

[8]) *Sacaré á luz la verdad*
Destos nublados que han sido
La noche de vuestro honor,

Neben den Haaren, den goldenen Locken, werden der Sonne noch andere Attribute und Tätigkeiten des menschlichen Körpers beigelegt und ihr so menschliche Körpergestalt verliehen.

Beim Anbruch der Nacht wendet sie ihr leuchtendes Antlitz von der Erde weg und läßt uns im Dunkeln zurück [1]; wenn nach heißem Kampfe das Schlachtfeld von Blut überströmt, dann betrachtet sie ihr Antlitz in scharlachroten Spiegeln und wundert sich, daß sie jetzt ein Meer vorfindet, wo ehedem Land war [2]), während sie sonst, wie wir oben hörten, jeden Morgen ihre Rosenwangen im kristallenen Spiegel des Meeres betrachtet [3]), aus den Blumenkelchen der hohen schneebedeckten Berge trinkt [4]) und ihre Stirn mit kostbaren Edelsteinen ziert [5]), worunter wir offenbar die Tautropfen zu verstehen haben, die sie nach altem Volksglauben in Perlen verwandelt. [6])

Über die azurnen Gefilde des Himmels hin erhebt sich der mit goldenen Säulen gezierte Palast der Sonne [7]), der jedoch nach der Meinung des Don Juan nur als „blauer Trug der Erdensöhne und Heuchler seiner blauen Schimmer“ [8])

Hasta que claros y limpios
Deje el sol, venciendo sombras
Cabellos crespos y rizos, Saber I, 30[c]/31[a].

[1]) *cuando el sol / En el silencio nocturno / Ausente su faz hermosa / Dejando á obscuras el mundo,* Virgen I, 332[c].

[2]) *El sol mirando su faz / En espejos de escarlata / Dudó como hallaba mar / La que dejó tierra; tanta / Era la vertida sangre,* Argénis 1, 451[c].

[3]) Puente I, 221[c], s. S. 9[4]).

[4]) *aquel monte, / Pirámide de nieve, / Donde en copas de flores el sol bebe,* Puente I, 212[b].

[5]) *las piedras que el sol cria / Para estrellas de su frente,* Puente I, 213[c].

[6]) Cf. K_2, S. 228, zu V. 839 ff.

[7]) *De los palacios del sol / Los dorados balaustres,* Médico I, 354[a] = II, 94 ff.

[8]) *si no es que fuese / Ese palacio del sol / Mentira azul de las gentes, / Hipócrita de sus galas, / Pues no son lo que parecen,* Peor está I, 100[c].

anzusehen ist, da Gestalt und Farbe des Himmelsgewölbes nur auf einer Sinnestäuschung des Menschen beruhen.

Weiter erfahren wir von blutigen Kämpfen zwischen Sonne und Mond, wenn die Sonne nicht gewillt ist, dem Monde ihr Licht zu geben, das in seinem Antlitz widerstrahlt. [1]) Als Kampf zwischen Sonne und Mond bezeichnet und beschreibt unser Dichter auch die Sonnenfinsternis bei der Geburt des Prinzen Sigismund:

— die Sonne, blutigtriefend
Einen Zweikampf mit dem Monde
Unternahm im höchsten Grimme;
Und getrennt durch unsern Erdball
Kämpften diese zwei Gestirne,
Da sie sich nicht fassen konnten,
Mit der vollen Kraft des Lichtes.
(Gries.) [2])

In das Gebiet der plastisch-beseelenden Pers. gehört ferner die mythologische Darstellung der Sonne als Sonnengott Phoebus Apollo, der, von Sternen und Planeten umgeben, stolz daherkommt. [3])

Am Morgen erhebt er sich, um der Erde neues Leben zu spenden [4]); zur Zeit der Morgenröte vergoldet der lockenhaarige Phoebus Felsen und Berge mit seinen Lichtstrahlen [5]); am Abend badet er seine goldenen Locken in den silberglänzenden Wogen und gibt der Nacht die Erlaubnis, ihre

---

[1]) *se eclipsó, / El sol, que en sangrienta guerra / No quiso dar á la luna / Luz, que en su faz resplandece,* Purg. I, 155[b].

[2]) Vida I, 4[c] = I, 681 ff.:

— el sol, en su sangre tinto
Entraba sañudamente
Con la luna en desafío;
Y siendo valla la tierra.
Los dos faroles divinos
Á luz entera luchaban,
Ya que no á brazo partido.

[3]) *el dorado Febo / Acompañado de estrellas / Y cercado de luceros,* May. encanto I. 391[c].

[4]) *Febo madruga / Á dar una vida al mundo,* Puente I, 212[a].

[5]) *Febo intonso / Cumbres baña y montes dora,* Virgen I, 332[b]

schwarzen Schatten zu entfalten [1]; wenn dagegen der Himmel sich verfinstert, dann heißt es, es verberge Apoll im Todeskampf sein goldenes Antlitz in einem Leichentuche aus schwarzen Wolken [2]; auch zur Nachtzeit vergräbt der Gott der Dafne sein Licht zwischen düsteren Schatten. [3]

Getreu der mythologischen Auffassung werden der Sonne auch Rosse und Wagen zugeschrieben.

Auf ihrem reichverzierten, prächtigen Wagen fährt die Sonne, jene leuchtende Fackel, rings um die Welt und erleuchtet den Himmel mit ihren Strahlen [4]; vom Wagen des Faëton steigt sie am Morgen herab auf die Saphirmauer des Himmelsgewölbes [5]; am Abend sieht sie von ihrem Wagen aus dem Kampfe ihrer Strahlen mit den Wellen im spanischen Meere zu [6], oder lenkt, der Bitte des die Nacht herbeisehnenden Liebhabers willfahrend, die Deichsel ihres Wagens durch die Gefilde des Sonnenuntergangs. [7] Beim Einbrechen der Nacht wäscht sie ihren leuchtenden Wagen im spanischen Meere [8], oder es verbirgt die Nacht, in Schatten gehüllt, den leuchtenden Sonnenwagen in den kühlen Wellen. [9]

Auch Anspielungen auf die Sonnenrosse finden wir; so rühmt Guido von Burgund zwei edle spanische Pferde, welche

---

[1]) *el dorado Febo / En ondas de plata y nieve / Baña los rubios cabellos / Dando licencia á la noche / Que baje entre oscuros velos.* Argénis I, 437[c].

[2]) *de un parasismo el mismo Apolo / Amortajado en nubes, la dorada / Faz escondió,* Prínc. I, 248[a] = I, 523 ff.

[3]) *Esperé que el dios de Dafne*
Entre sombras y bosquejos
De una noche sepultase / Su luz. Con quien II, 236[a].

[4]) *Esa luminar antorcha, / Que desde su plaustro rico / El cielo ilumina á rayos, / El mundo describe á giros,* May. encanto I, 394[a].

[5]) *del carro de Faetonte / Sale el sol de zafir á la muralla,* Virgen I, 334[b].

[6]) *el sol apénas hoy desde su coche / Lid de rayos y olas / Verá sobre las ondas españolas,* Gal. fant. I, 298[b].

[7]) *parece que obediente / Á mi voz noble y bizarro / Guía el pértigo del carro / Por los campos de occidente,* Gal. fant. I, 298[c].

[8]) *baña / Al descender la noche / Su luminoso coche / En las ondas de España,* Purg. I, 162[b]; Gal. fant. I. 292[b].

[9]) *la noche, / Envuelta en sombras, el luminoso coche / Del sol esconde entre las ondas puras,* Prínc. I, 260[b] = III, 685 ff.

die Sonne mit Recht für ihren Wagen begehren könnte[1]), wie denn Calderon schöne Pferde geradezu „Sonnenrosse", *caballos del sol*, nennt.[2])

Mannigfach betätigt sich die Phantasie des Dichters, wenn es gilt, Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang zu schildern.

Heller Lichtschein im Osten verkündet das Kommen der leuchtenden Sonne[3]), die bald im Meere sich erhebt[4]), bald in einer Wiege aus Blumen geboren wird[5]); voll Stolz kommt sie hervor, um die Sterne auszulöschen[6]) oder begräbt Legionen von Sternen in den saphirblauen Wogen des Himmelsgewölbes[7]); auch findet die Sonne, der Himmelsphönix, fern im Osten, in Indien, am kühlen Meeresstrande Saphirwiege und Silbergrab.[8])

Beim Sonnenaufgang spielt die Morgendämmerung, die *alba*, eine große Rolle: sie bringt uns die neugeborene Sonne in ihren Armen[9]); in ihren Armen erwacht Sol, der größte Planet, zu neuem Glanze und kehrt zu den Rosen und den anderen Pflanzen zurück.[10])

Als treue Kammerfrau zieht die *Alba* jeden Morgen im Osten die Vorhänge vor dem Bette der Sonne weg[11]) und kräuselt ihr, wie wir oben gesehen, die goldenen Stirnlocken.[12])

---

[1]) *dos caballos / De alma y aliento español, Que para su carro el sol / Con razon puede envidiallos, Puente* I, 207[b] f.

[2]) *Casa* I, 142[c].

[3]) *del sol luciente / Pregona la venida / Coronado de luz el claro oriente, Judas* I, 323[c].

[4]) *en el mar madruga, Banda* II, 153[a].

[5]) *en cuna de flores nace, Saber* I, 24[c].

[6]) *Sale con vanidad borrando estrellas. Purg.* I, 162[b].

[7]) *en ondas de zafiros / Sepulta abismos de estrellas, Argénis* I, 444[a]; *Sepultando estrellas sale, Lances* I, 37[a].

[8]) *al fénix celestial la playa fria / Es cuna de zafir, tumba de plata. Cenóbia* I, 188[b]; *la India, que eligió / . . . . . . para su cuna el sol, Á secr. agr.* I, 595[c].

[9]) *El alba . . . en sus brazos / Nos presenta el sol infante, Devocion* I, 61[c]; *sol infante*, cf. *Mágico* II, V. 832, K_2, S. 227.

[10]) *el mayor planeta, / Que en los brazos de la aurora / Se restituye luciente / Á las plantas y á las rosas, Vida* I, 16[a] = III, 507 ff.

[11]) *Seis veces pues corrió al sol / Las cortinas orientales / Sumiller el alba, Casa* I, 132[b]; *Gal. Fant.* I, 307[a].

[12]) *Mej. está* I, 225[a], siehe S. 9[5]).

Weit häufiger sind die Stellen, die auf den Sonnenuntergang Bezug haben.

Bald legt sich die Sonne im Meer zur Ruhe[1]), wo sie sich zwischen Korallen und Perlen verbirgt[2]); bald zieht sie sich hinter karminrote Vorhänge zurück[3]), bald geht sie nach einem anderen Horizont[4]) oder zieht mit langsamen Schritten in die Gefilde des Sonnenuntergangs ein.[5])

Die Sonne stirbt im Marmorgrab[6]), oder findet ihr Silbergrab in den kühlen Wogen des Meeres[7]); auch sinkt sie altersschwach ins diamantne Grab hinab[8]), oder es begräbt die düstere Nacht die goldenen Strahlen der Sonne in der dunkelgrünen Meeresflut[9]), wobei das ganze Meer zum Grab wird für ihre gewaltige Lichtfülle[10]) und der blaue Dreizack des Meergottes ihr Licht austilgt.[11])

Wieder tritt uns das Bild vom Vogel Phönix vor die Augen, wenn es heißt, am Abend verbrenne die Sonne ihre goldenen Schwingen am silbernen Feuerherde, um während der Nacht wieder neu zu erstehen.[12])

---

[1]) *en el mar se acuesta*, *Banda* II, 153[a].

[2]) *ántes que el sol se oculte / Entre corales y perlas*, *Prínc.* I, 251[c] = II, 205 ff.; *Argénis* I, 444[a].

[3]) *¿Cuándo no se acuesta el sol / Tras cortinas de carmin? Mej. está* I, 241[b].

[4]) *se parte el sol á otro horizonte*, *Vida* I, 1[b] = I, 48; *Busca el sol nuevo horizonte*, *Castigo* III, 392[b].

[5]) *con lento paso / Entra el sol en las líneas del ocaso*, *Castigo* III, 381[a].

[6]) *en tumba de marmol muere*, *Saber* I, 24[c].

[7]) *Hagan los rayos del sol / Del mar sepulcro de plata*, *Sitio* I, 113[b]; cf. *Mágico* I, V. 24 ff., K_2, S. 143.

[8]) *el sol caduco muero / En túmulos de diamante*, *Á secr. agr.* I, 597[b].

[9]) *Ántes que la oscura sombra / Sepulte los rayos de oro / Entre verdinegras ondas*, *Vida* I, 17[b] = III, 804 ff.; *ántes que en el mar sepulte / El sol sus rayos . . . . Á secr. agr.* I, 608[c].

[10]) *siendo monumento / Todo el mar á todo el sol / Cuando llegase á su centro*, *Con quien* II, 236[a].

[11]) *¡Apague el azul tridente / Tu luz!*, *Gal. fant.* I, 298[c].

[12]) *ántes que en esta (scil. noche) renazca / El sol quemando las plumas / De oro en hogueras de plata*, *Banda* II, 161[b].

Andere Stellen melden uns, daß die Sonne am Abend den Tod erleide und die finstere, traurige Nacht ihr die Leichenfeier rüste.[1])

In hellem Glanz, von herrlichen Lichtern umgeben, stirbt die Sonne; die Abendröte bedeutet ihren Todeskampf[2]); in den Gefilden des Sonnenuntergangs liegt sie als rotleuchtender Leichnam[3]), an welchem die Sterne als schwache Funken des Lebens zurückbleiben. Mithin ist ihr nicht alles Leben entflohen:

> Zwar die Totenfei'r sich haltend,
> Stirbt die Sonne nicht; sich spaltend
> Hinterläßt sie viele Sonnen,

gleich einem Spiegel, der zerbrochen in vielen kleinen Spiegeln nur um so öfter widerstrahlt.[4])

Zur Leichenfeier der Sonne behängt die schwarze Nacht ihren Thronhimmel mit schwarzen Trauerschleiern[5]), der Himmel zieht seinen schwarzen Schleier vor, den der Wind ihm webt, um den Tod der Sonne zu beklagen; anstatt froher Lieder singen die Nachtvögel in klagenden Tönen der Sonne den Grabgesang.[6])

Es bedeutet ja ihre Abwesenheit den Tod für alles auf der Erde, und erst ihre Wiedergeburt verleiht dem Erdkreis neues Leben, neues Sein[7]); alles erwacht zu neuem Leben

---

[1]) *de luces avara / Y triste la noche fria, / En eclipsado arrebol, / Las exequias hace al sol*, Gal. fant. I, 295ª.

[2]) *el sol entre luces bellas / Muere, pareciendo en ellas / Parasismo su arrebol, / Y del cadáver del sol / Cenizas son las estrellas*, Puente I, 215ᶜ.

[3]) *en los campos de occidente / Es un cadáver el sol / Cada vez que resplandece*, Peor está I, 101ª.

[4]) *Como un espejo quebrado / Finge varios tornasoles, / Asi el sol entre arreboles, / Aunque exequias se celebra, / No muere, sino se quiebra / Pues nos deja tantos soles*, Puente I, 215ᶜ.

[5]) *la noche negra / Por las exequias del sol / Doseles de luto cuelga*, Cenobia I, 199ᵇ.

[6]) *los cielos tenian / Corrido el oscuro velo, / Luto que ya por la muerte / Del sol entapiza el viento, / Y en sus exequias las aves / Nocturnas, en vez de versos / Cantan caistros*, Purg. I, 151ᶜ.

[7]) *siendo, / Si su ausencia muerte á todo, / Vida y ser su nacimiento*, Castigo III, 392ᵇ.

bei ihrem warmen Odem [1]), wenn sie am Morgen mit holdem Gruß die Berge vergoldet [2]) oder lichtgekrönt über Berge und Meere emporsteigt, um über Gipfel und Wellen Glanz und Strahlen zu verbreiten [3]); lediglich der Glanz der Blumen welkt dahin unter ihren starken Fußspuren. [4])

Betrachten wir jetzt die Fälle, in welchen der Sonne Züge des menschlichen Geistes- oder Seelenlebens verliehen werden, Stellen, in welchen sie als beseeltes Wesen erscheint, mit Vernunft und Verstand ausgestattet, denkend und empfindend wie der Mensch, indes die Erinnerung an die menschliche Körpergestalt weniger in uns wachgerufen wird. [5])

Als bedeutendstes Gestirn des Tages führt die Sonne den Vorsitz in der Ständeversammlung der Planeten [6]): der Majoratsherr Sol hat die Pflicht, für die glänzende Luna, seine jüngere Schwester, zu sorgen, indem er ihr Licht spendet [7]); dafür steigt Luna zur Nachtzeit als Vizekönigin am Himmel empor [8]), oder es bleiben an Stelle der Sonne der Mond und die Sterne als leuchtende Vizeköniginnen zurück. [9])

Die Sonne ist der Vater [10]), wie auch Herz und Seele des

---

[1]) *¿Pues quién no vive y despierta / Á los alientos del sol?* Saber I. 24[a].

[2]) *la salva / Del sol estos montes dora,* Argénis I, 440[c].

[3]) *sobre montes y mares, / Cuando coronado asoma, / Luz esparce, rayos brilla / Cumbres baña, espumas borda.* Vida I. 16[a] = III. 511 ff.

[4]) *las rosas . . . Cuyos muertos resplandores / Á las estampas y huellas / Del sol.* Con quien II, 244[a].

[5]) Beseelende Personifikation.

[6]) *Yo en esferas perfetas / Llamando el sol á cortes los planetas / Le vi que presidia / Como mayor oráculo del dia.* Vida I. 9[c] = II, 623 ff.

[7]) *Ántes que la breve ausencia*
Del sol, mayorazgo en fin
Dé luz á la luna tersa,
Como á su menor hermana. Castigo III. 383[c].

[8]) *vireina del sol sale luna.* Virgen I, 337[c].

[9]) *Sustituyendo su ausencia / Las estrellas y la luna / Porque abrasadas vireinas / De la majestad del sol / Son la luna y las estrellas.* Gal. fant. I, 296[c].

[10]) *es padre del dia.* Princ. I, 256[c] = III. 50.

Tages [1]); sie zieht den Tag hinter sich her [2]) und führt ihn am Abend nach einem anderen Pole [3]), wozu sie häufig von der kalten Nacht aufgefordert wird. [4])

Als gefühlvolles Wesen beweint die Sonne den Tod Christi mit blutigen Tränen [5]); sie weint beim Unglück des Volkes Israel [6]) und nimmt Anteil an der Buße des Eusebio [7]), während sie, um die Greueltaten des Ludovico Enio nicht ansehen zu müssen, einen Trauerschleier umlegt [8]), und lieber verlöschen würde, ehe sie die schrecklichen Zornesausbrüche des Königs Don Pedro mit ansähe. [9]) Bei einem gewaltigen Seesturm legt sie Purpur- und Karmingewänder an, wenn sie all das Unglück bemerkt [10]), und bei dem Unheil, das durch die Neugier des Königs Rodrigo und den Einfall der Mohren über Spanien kam, verfinsterte sie ihre Strahlen und fürchtete, gänzlich zu verlöschen. [11])

Vor den gewaltigen Heeresmassen des Riesen Fierabras erstaunen Sonne und Meer [12]); beim Anblick der Cyklopen gerät die Sonne in Aufregung [13]); bei dem Aufstand in der Residenz des Königs Basilius erschrecken Sonne und Wind [14]),

---

[1]) *Alma y corazon del dia,* Gal. fant. I, 295[a].

[2]) *Llevándose tras sí el dia,* May. encanto I. 394[a].

[3]) *Era la estacion que ya | El planeta luminoso | Dejándonos en la noche | Llevaba el dia á otro polo,* Gal. fant. I, 302[b].

[4]) *la noche fria, | En mal distinto arrebol | Da priesa diciendo al sol | Que se vaya con el dia,* Casa I, 144[a].

[5]) *con sangre | Lloró la muerte de Cristo,* Vida I, 4[c] = I, 689 f.

[6]) *Llore el sol,* Judas I, 311[c].

[7]) *Y para verlo mejor | El sol descubre sus rayos,* Devocion I, 86[b].

[8]) *mis obras | Tan abominables son, Que, por no verlas, se cubre | De luto ese resplandor,* Purg. I, 163[c].

[9]) *se muriera estimara | La luz del sol por no veros,* Médico I, 357[b] = II, 552 f.

[10]) *Apercibiendo tragedias | Vistió púrpura y carmin,* Argénis I, 454[b] f.

[11]) *el sol entre sus rayos | Eclipses padeció, temió desmayos,* Virgen I, 334[a].

[12]) *el sol de verlos se espanta | . . el mar de verlos se admira.* Puente I, 209[b].

[13]) *El sol se turba,* May. encanto I, 403[c].

[14]) *El sol se turba y se embaraza el viento,* Vida I, 14[c] = III, 284.

wie beide, bewundernswerte Heldentaten in der Schlacht voll Aufmerksamkeit verfolgend, stumm vor Erstaunen in ihrem Laufe innehalten [1]) und ebenso scheint die Sonne für alles andere blind zu sein, wenn sie das heldenmütige Vorgehen des Don Diego aufmerksam betrachtet.[2])

Auch Neid empfindet die Sonne bisweilen, wiewohl sie selbst der Inbegriff aller Schönheit, Großartigkeit und Pracht ist und ihren glänzenden Lichtstrahlen nichts anderes gleichkommt.[3])

Sie beneidet gar manchmal den König, wenn er in voller Kriegsrüstung über das Schlachtfeld dahinzieht [4]); mit scheelem Blick sieht sie auf die schöne Dejanira, die es ihr an Glanz bei weitem zuvortut, so daß der Meinung des Neso zufolge die Sonne vor dem hellen Lichte der Dejanira nur mit Angst und Furcht ihre Strahlen hervorholt [5]); selbst auf das Glück eines liebenden Paares scheint sie neidisch zu sein, indem sie zeitiger als sonst zwischen Gold- und Purpurwolken ihre Strahlen entfaltet und die Liebenden zur Trennung zwingt.[6])

Gleichwohl hat die Sonne selbst einst die Qualen der Liebe empfunden, da sie in ihrem Liebeseifer voll Treue einem Lorbeer nachging [7]), weshalb Carlos, der die Nacht herbeiwünscht, um mit seiner geliebten Laura beisammen sein zu können, sich vertrauensvoll an die Sonne wendet:

O du strahlender Planet, ermiß in deinem Liebesschmerz, wie groß der meine ist,

---

[1]) *atentos á la accion / Que intenta atrevido un hombre, / Mudo el viento se detiene / Y el sol se ha parado inmobil,* Sitio I, 124[a] f.

[2]) *atento á su faccion se via / Sordo el mar, mudo el aire y el sol ciego,* Sitio I, 111[b].

[3]) *con su luz ardiente / No hay cosa que no iguale,* Amor I, 370[b].

[4]) *Envidia del sol tal vez,* Amor I, 372[b].

[5]) *Hermosa Deyanira, / Á quien el sol tan envidioso mira, / Que con ansias, con penas, con desmayos / Sacó á lucir ante tu luz sus rayos,* Tres m. prod. I, 284[a].

[6]) *¡Que tan veloz ... sea / El tiempo! No me parece / Que há un hora que anocheció, / Y presumo que envidioso / De mi gloria, el sol hermoso / Mas temprano descubrió / Los reflejos ...* Astról. I, 577[a].

[7]) *Bien podré decir mi amor / Al sol, pues su bello ardor / Un laurel siguió fiel,* Gal. fant. I, 289[c].

Kürzend diesen Tag, vereine
Schnell den West und Orient:
¡Oh tú, planeta luciente,
Mide en tu pena la mia,
Y haz hoy síncopa del dia
El ocaso y el oriente![1])

Auf ihrer täglichen Wanderung von der Perlmutterwiege zum schneeigen Grab im Meere[2]) erlebt die Sonne gar mancherlei. nichts bleibt ihren Strahlen verborgen; nur ganz entlegene Örter, versteckte Stellen und ferne Gegenden sind auch ihren Lichtstrahlen unerreichbar, und dann heißt es, das Licht der Sonne habe hierher keinen Weg gefunden.[3])

Curcio berichtet von einer abgelegenen Stelle des Gebirges, wo die Sonne vergebens Einlaß begehrte, denn Bäume, Blätter und Zweige, kunstlos, wenn nicht liebevoll ineinandergeschlungen, verwehrten ihr den Eintritt[4]); der unglückliche Sigismund haust in einem finsteren Turme zwischen den Felsen und Schluchten des Gebirges, wohin kaum das Licht seinen Weg findet, da plumpe Steinsäulen ihm den Zugang versperren[5]); Federico wird in einen finsteren Turm gesperrt, woselbst ihn die Sonne nicht besuchen soll[6]), da sie durch keine Ritze Einlaß findet.[7])

Laura lebt, wie sie selbst berichtet, stets im Hause ein-

[1]) *Gal. fant.* I, 298[c].

[2]) *Desde la cuna de nacar | Hasta la tumba de nieve, Argénis* I, 451[a].

[3]) *una parte, donde | Aun la luz del sol se esconde, | Que aqui no llegó jamas, Purg.* I, 159[b].

[4]) *una secreta estancia | Deste monte, á cuyo albergue | El sol ignoró la entrada, | Porque se la defendian, | Rústicamente enlazadas | Por no decir que amorosas | Arboles, hojas y ramas, Devocion* I, 58[a], cf. K_2, S. 159, zu *Mágico* I, 322 ff.

[5]) *Entre las peñas y riscos | De esos montes, donde apénas | La luz ha hallado camino, | Por defenderle la entrada | Sus rústicos obeliscos, Vida* I, 5[a] = I, 740 ff.

[6]) *Venid | Donde una torre os encierre, | Y donde el sol no os visite, Castigo* III, 390[c].

[7]) *donde el sol apénas | Por solo un resquicio entre, Castigo* III, 390[b].

geschlossen, so daß nicht einmal die Sonne sie zu besuchen kommt [1]); da Doña Angela sich verborgen halten muß, so weiß kaum die Sonne, wer sie ist [2]); Poliarco soll sich für einige Zeit in einer dunklen Höhle verstecken, nicht einmal die leuchtende Kugel der Sonne darf von ihm erfahren [3]), und auch Don Lope will sein Rachewerk so behutsam und heimlich vollführen, daß kaum die Sonne es sehen soll. [4]) Don Astolfo berichtet von einer Hütte, welche im tiefsten Walde verborgen, kaum der Sonne bekannt ist [5]), Aureliano beherrscht die entferntesten Teile der Welt, die nicht einmal die Sonne kennt [6]), und Julia ist bereit, ihrem Geliebten überall hin zu folgen, selbst in das entfernteste Land,

„Dort, wo sich des Weltenrundes
Hell erglänzend Rad, die Sonne,
Kaum vom Tag erlauschen läßt",

oder wo sie mit rotleuchtenden Strahlen die Nacht besiegt. [7])

Nicht überall kommt also, wie wir sehen, die Sonne frei und ungehindert hin; Astolfo erzählt, man habe ihn, um ihn vor der Rache des Herzogs zu schützen, in das entlegenste Zimmer eingesperrt, wohin selbst die Sonne nur furchtsam und in kleine Strahlen aufgelöst, gedrungen sei [8]); das Laby-

---

[1]) *siempre cerrada en casa / Ni aun el sol me llega á ver,* Mej. está I, 228c.

[2]) *apénas el sol sabe / Quién soy,* Dama I, 169b; ibd. I, 169a; cf. Alcalde, K_3, I, V. 545 ff., S. 182.

[3]) *no ha de saber di tí / Ni aun la luminar estrella / Del sol.* Argénis I, 440b.

[4]) *tal mi venganza sea, / Obrando discreto y sabio, / Que apenas el sol la vea,* Á secr. agr, I, 607a.

[5]) *Aquella cabaña, aquella / Que, en lo ignorado del soto, / Apénas el sol la sabe,* Gal. fant. I, 302c.

[6]) *Ocupas lo mas remoto / Del mundo, que ignora el sol / Sulcando estrellados globos,* Cenobia I, 187b.

[7]) *Llevame contigo, y sea / Patria mia el mas remoto / Clima, donde el sol apénas / Nudo luciente del globo, / Se dejar acechar del dia, / O adonde con rayos rojos / No dejar triunfar la noche.* Gal. fant. I, 303a.

[8]) *En el ultimo aposento, / Donde apenas temeroso / Entró el sol deshecho en rayos, / Entró el aire envuelto en soplos, / Me encerraron,* Gal. fant. I, 302b.

rinth des Minotaurus ist, dem Berichte des Lidoro zufolge, ein düsteres, unheimliches Bauwerk,

Una oscura horrible casa
Donde apénas el sol entra,
Y es verdad, pues aunque entrara
Libremente, entrara á penas [1]),

indes Mariene den Königspalast zu Jerusalem als einen Tempel der Ehre bezeichnet,

den die Sonne selber
Nicht betreten würd', als nur
Sich entschuldigend, sie käme
Ihm zu leuchten. [2])

Bisweilen glaubt die Sonne, sie habe sich auf ihren Wanderungen am Himmelsgewölbe im Wege geirrt.

Der Riese Fierabras droht dem Kaiser Karl, er wolle während der Schlacht aus einem lieblichen Tal ein rauhes Vorgebirg von Leichnamen machen, so daß die Sonne, wenn sie beim Aufgehen Berge sehe, wo früher Wälder standen, denken werde, sie habe bei ihren Wanderungen am Himmelsgewölbe den rechten Weg verfehlt. [3])

Den gleichen Ausdruck finden wir wieder in der Stelle *May. encanto* I, 403^{c}, wo die Zauberin Circe, um dem Streit zwischen den Griechen und ihren Mannen ein Ende zu machen, künstliche Nacht und ein Gewitter heraufbeschwört:

Wenn Sonne und Mond sehen, daß sie heute nur so kurze Zeit zu leben haben, werden sie denken, sie hätten bei ihren Wanderungen am Himmel den Weg verfehlt, oder ich

---

[1]) *Tres m. prod.* I, 275^{b}.

[2]) *Templo de honor tal, que á verle / El sol no entrara, á no entrar / Con disculpa de que viene / Á darle la luz; que aun el sol / No entrara de otra suerte, May. monstruo* I, 493^{c}. In der Ausg. v. 1636, 2. Teil, fol. 155 recto, 2. Spalte lautet diese Stelle: *El sol se atreve con miedo / Y entra dentro, porque viene / Á traerle luz, que el sol / Aun no entra de otra suerte.* Vgl. die K_2 zu S. 163 angeführte ähnliche Stelle *Lindabrídis* II, 262^{c}.

[3]) *este valle hermoso, / Con los cadáveres, sea / Un bárbaro promontorio: / Tanto que el sol al nacer, / Viendo monte el que era soto, / Piense que ha errado el camino / De sus celestiales tornos, Puente* I, 208^{b}.

hätte von der Erde aus ihr Licht mit einem Hauche ausgelöscht.[1])

Von besonders bemerkenswerten Ereignissen sagt unser Dichter mit Vorliebe, sie seien das größte Schauspiel, das die Sonne je auf ihrem Laufe gesehen hat; in vielen Fällen ist die Redewendung *«que vió el sol»* wohl nur als Verstärkung des Superlativs aufzufassen.

So sind die Festlichkeiten beim Empfange der Infantin Maria in Wien (1631) *«el mayor teatro / Que vió el sol, en cuantos gira / Circulos de vidrio y nieve»* [2]), die Huldigung für den Kroninfanten Baltasar (1632) bezeichnet Calderon als *«el mayor acto / Que vió el sol en su carrera»* [3]); den Zweikampf zwischen dem alten Ursino und seinem Sohne nennt Don Sancho: *«el duelo / Mas extraño y mas notable / Que ha visto el sol hasta hoy»* [4]), und Ulyxes ist, nach der Ansicht der Circe, „der edelste Grieche, den die Sonne sah".[5])

An vielen Stellen wird die Sonne, da sie allwissend und allgegenwärtig ist, als Zeugin angerufen.[6])

„Heute soll die Sonne Zeugin meines stolzen Mutes werden", sagen Sirene [7]) und Simon [8]), und, um die Macht des spanischen Reiches und seines Herrschers, Philipps IV. (1621—65), in würdiger Weise zu verherrlichen, ruft der Marquis Espínola begeistert aus:

Möge
Zeuge seines weitgedehnten

---

[1]) *el sol y la luna hoy, / Viéndose vivir tan poco, / Piensen que el camino erraron / De sus celestiales tornos, / O que yo desde la tierra / Apagué su luz de un soplo, May. encanto* I, 403[c].

[2]) *Mej. está* I, 225[a].

[3]) *Banda* II, 151[a].

[4]) *Con quien* II, 253[c].

[5]) *May. encanto* I, 392[c].

[6]) *testigo / Haz al sol de que conmigo / Lidiaste. Tres m. prod.* I, 285[a].

[7]) *Hoy el sol será testigo / De mi valor arrogante. May. encanto* I, 407[a].

[8]) *testigo á las fuerzas / De mi valor siempre augusto. Judas* I, 324[c].

Reichs die Sonne sein, die niemals
In demselben untergehet.
Á su dilatado imperio
Sirva de testigo el sol,
Sin que le falte un momento.[1])

Die Sonne ist ewig und unvergänglich; Jahr für Jahr zieht sie ihre goldene Bahn am Himmelsgewölbe [2]); wenn sie am Abend uns entschwindet, so wird sie anderen Völkern geboren [3]); jeden Tag stirbt sie und erwacht wieder zu neuem Leben, dem Vogel Phönix gleich, der aus seiner Asche immer wieder neu ersteht.[4])

In Glück- und Segenswünschen spielt deshalb der Spanier gerne auf die ewig lebende Sonne an: „Mögest du so lange leben wie die leuchtende Sonne, die Jahrhunderte überdauert [5]), heißt es gewöhnlich, und um diesen Glückwunsch besonders wirkungsvoll zu gestalten, fügt der *galan* bei seiner Geliebten wohl noch hinzu: Lebe so lange wie die Sonne, ohne daß du einen Augenblick nur von deinem Glanze einbüßest:

Ruego al cielo . . . que imites
La edad del sol, sin que tengas
Solo un instante de eclipse.[6])

Bereits eingangs, S. 8, wurde erwähnt, daß Calderon die Sonne ungemein häufig auch zu Vergleichen verwendet. Bei der lebhaften Phantasie des Dichters gilt dieser glänzende Himmelskörper, das größte und hervorragendste, was die Natur aufzuweisen hat, gar oft nur als Superlativbegriff oder als Vergleichspunkt, um das höchste Maß von Reinheit, Schönheit, Macht, Größe, Majestät, kurzum, den Inbegriff aller Vollkommenheit auszudrücken, wobei Calderon mit der

---

[1]) *Sitio* I, 116ª.

[2]) *pasando años / El sol por dorados rumbos, Vírgen* I, 333ᶜ.

[3]) *cuando yace / Á nosotros, á otros nace, Vírgen* I, 332ª.

[4]) *el sol, que cada dia muere y nace / Y fenix de sus rayos se renace, Purg.* I, 164ᵇ.

[5]) *Vivas la edad del sol, Sitio* I, 119ᵇ; *Purg.* I, 164ᵇ; *Saber* I, 21ᵇ; *Con quien* II, 237ª, und andere Stellen mehr; *imites la edad luciente / Del sol, que por siglos dura, Lances* I, 42ᶜ.

[6]) *Astról.* I, 574ᵇ.

Überschwänglichkeit des Südländers sich in Übertreibungen gefällt, die uns ruhigeren, kaltblütigeren Germanen gar oft abgeschmackt und unnatürlich erscheinen.

Als reiner Superlativbegriff wird *sol* eingeführt z. B. in der Stelle *Astról.* I, 579[a], wo eine Dame sich die Nachstellungen eines *galan* mit den Worten verbittet: Hier sollt Ihr bleiben, und wenn die Sonne selbst sich unterstehen würde, mir nachzugehen, so würde ich beim bloßen Gedanken daran ihr Licht auslöschen, und nicht mehr würde sie es wagen, mich ungestraft anzublicken. *Aqui os habeis de quedar; / Pues, cuando el sol mismo fuera / El que seguirme intentara, / Solo en pensarlo, eclipsara / Su luz, y no se atreviera / Á mirarme sin desden . . . . . . (Cuanto mas un hombre . . .)* [1])

Die Sonne ist das Bild der höchsten Reinheit [2]) und Schönheit; doch im Vergleich zur strahlenden Schönheit der Estrella ist selbst die Sonne nur ein Schatten und der Himmel ein schwacher Abglanz [3]); der Glanz der schönen Zares beleidigt die Sonne [4]), da Zares das Gefilde mit mehr Lichtstrahlen verschönt als Phoebus [5]), und wie die Sonne in ihrer einzigartigen Götterpracht die Morgenröte zum Wettstreit herausfordert, so fordert Doña Angela an Schönheit und Glanz die Sonne zum Wettkampfe auf. [6])

---

[1]) In der Ausg. v. 1636, 2. Teil, fol. 212 verso, Spalte 2, lautet der Text etwas anders:

De aqui no habeis de pasar,
Pues cuando el sol mismo fuera
El que m i r a r m e *intentara,*
S o l a m i v i s t a *eclipsara*
Su luz : . . .

Cf. *Mágico* I, V. 405 ff.; *Alcalde* I, V. 546 ff. = H. III, 70[c].

[2]) Cf. K_2 zu S. 215.

[3]) *Esos rayos excelentes, / De quien el sol fué una sombra / Y el cielo un amago breve,* *Vida* I, 10[c] = II, 756 ff.; *La bellissima Clara, / Con cuya luz es la del sol avaru,* *Hombre* I, 518[a].

[4]) *Luz que la del sol afrenta,* *Judas* I, 313[b].

[5]) *este campo hermosea / Con mas luz que la febea, / Pues á sus plantas se ven / Los rayos del sol,* *Judas* I, 323[b].

[6]) *El sol, deidad singular,*
Á la aurora desafía,
Vos (scil. Doña A.) al sol . . . *Dama* I, 182[a].

Von schönen Damen lernt überhaupt die Sonne erst den rechten Glanz und die rechte Schönheit kennen. So nennt ein Liebhaber die Dame seiner Wahl „das schönste und reinste Licht, von welchem die Sonne könnte leuchten lernen“ [1]); ein anderer behauptet, seine Geliebte sei edler als die Sonne, da diese erst von ihr müsse leuchten lernen [2]), und ein dritter nennt seine Schöne eine „bessere Sonne, als die, welche am blauen Himmelszelt mit topasgelben Strahlen sich zu erheben, mit rubinroten sich niederzulegen pflegt“ [3]), wie denn ein *galan* seine Dame fast stets *sol* nennt und ihr deren Glanz, Reinheit und Schönheit beilegt. [4])

So wird, um nur einige wenige Stellen anzuführen, Lisarda, die ihr Antlitz verhüllt hat, eine verborgene Sonne genannt, an deren Glanz die Blumen sich erfreuen und erlaben [5]); weiter heißt es von ihr, sie sei ein zarter sanfter Lufthauch, ein Himmel im kleinen, eine herrliche Blume, eine feine Perle und eine leuchtende Sonne [6]); Argénis ist eine Sonne, welche den Erdboden mit Fluten von Lichtstrahlen überschwemmen könnte [7]); ein *galan* nennt seine Geliebte „die leuchtende Sonne dieser Erde“ [8]); wenn die Infantin Flérida im Hause des Grafen Salveric absteigt, wird dieses zum „Lichtpalaste der Sonne“ [9]); Jerusalem, die Re-

---

[1]) *La luz mas hermosa y pura, / De quien el sol la aprendió, Dama* I, 175[b].

[2]) *mejor sol, pues el sol / La luz de Lisarda aprende, Con quien* II, 243[b].

[3]) *mejor sol, / Que el que en campo de zafir / Suele madrugar topacio, / Suele acostarse rubí, Mej. está* I, 241[b].

[4]) Vgl. hierzu *El mejor amigo el muerto*, H IV, 479[a]: *No hay quien no diga á su dama / Sol, estrella, y ella sabe / Que es mentira; pero es / Mentira de muy buen aire.*

[5]) *Vengais á dar alegría, / Sol disfrazado, á estas flores ... Peor está* I, 95[b].

[6]) *es / Lisarda bella aura débil, / Breve esfera, hermosa flor, / Perla fina y sol ardiente, Peor está* I, 100[c].

[7]) *un sol que causar pudiera / Diluvios de luz al suelo, Argénis* I, 453[c].

[8]) *Quiero ... / Ir donde Laura me espera, / Luciente sol desta esfera, Gal. fant.* I, 299[a].

[9]) *Aqui podrás descansar, / Yo quisiera que el alcázar / Fuera del sol, Amor* I, 368[a].

sidenz der Mariamne, ist „die erhabene Sphäre der schönsten Sonne Judaeas“ [1]), und jeder Raum wird zum Himmel, wo Cloris strahlende Sonne sich blicken läßt. [2])

Kommt eine solche Dame daher, dann geht die Sonne erst auf, denn die wirkliche Sonne ist nur ein schwacher Abglanz von der strahlenden Schönheit dieser Dame; auch heißt es, der Tag breche zum zweiten Male an; geht die Dame fort, so bedeutet das den Sonnenuntergang.

In diesem Sinne begrüßt Sigismund seine Base Estrella: „Ihr erfreut selbst den leuchtendsten Himmelskörper durch Euren Glanz; was laßt Ihr denn noch der Sonne zu tun übrig, wenn Ihr Euch frühmorgens erhebt?

«amanecer / Podeis, y dar alegría
Al mas luciente farol.
¿Qué dejais que hacer al Sol,
Si os levantais con el dia? [3])»

Rugero, der in seinen Armen die aus dem Seesturme gerettete Aurora daherträgt, behauptet, es beginne zum zweiten Male zu tagen und die Silberflut des Meeres erlebe einen zweiten Sonnenaufgang. [4])

Oft werden solche Vergleiche auf die höchste Spitze getrieben; so sieht ein *galan* einen blau angestrichenen Balkon als den Himmel an, an welchem seine Dame glänzender als die Sonne aufgeht [5]); ein anderer hält für seine Geliebte ein Zimmer bereit, in welchem die eben aufgegangene Sonne wieder untergehen könne [6]); ein dritter begrüßt seine *dama* mit den überschwänglichen Worten:

Wohl nicht umsonst
Weicht der Sonnengott zurücke,

---

[1]) *la esfera soberana / Del mejor sol de Judea.* *May. monstruo* I. 491ᵇ.

[2]) *cualquiera esfera es cielo / Donde tanto sol se vé,* *Banda* II, 156ᵃ.

[3]) *Vida* I, 8ᵇ = II, 414 ff., cf. II. 588 ff.

[4]) *Si en los brazos se ofrece / Nuevo sol, de las ondas dividido. / Hoy diré que amanece / Segunda vez, segundo oriente ha sido / Ese reino de plata,* *Lances* I, 43ᶜ.

[5]) *Lances* I, 40ᵇ, cf. *Pasch* 7, S. 36¹.

[6]) *Señora, ya prevenido / . . . un cuarto queda, / Que ser el ocaso pueda / Dese sol recien nacido,* *Con quien* II, 247ᶜ.

Wenn er seine Früh umkränzet
Sieht von Licht; er glaubt, er müsse
In der Zeit geirrt sich haben,
Da er aufgeht ohne Frühe. [1])

Auch den König, bzw. den Fürsten nennt Calderon bisweilen *sol*, ist doch hienieden auf Erden der König die Sonne der Menschen [2]); so nennt der Marquis Espínola den König Philipp IV. von Spanien „den vierten Planeten des Tageslichtes“ [3]); so nennt der Dichter die Residenz Madrid:

esfera soberana,
Trono, dosel y cenit
De un sol español, que viva
Eternos siglos feliz. [4])

Astolfo und nachher Rosaura begrüßen Sigismund als die Sonne Polens, die ihre Umgebung mit göttlichem Glanze erleuchte. [5])

Natürlich muß in solchen Fällen die Sonne erst vom Könige oder Fürsten „leuchten lernen“, da ihn eine Sphäre des Glanzes und Lichtes umgibt, gegen welche das Sonnenlicht nur ein Schatten ist, und ferner müssen die dem Fürsten an Rang zunächststehenden Personen mit dem Prädikate *aurora* fürlieb nehmen.

So ist die Gemahlin des Königs Recisund *de tanto sol*

---

[1]) Die *dama* ist die Sonne, die am frühen Morgen, zur Zeit der Aurora, die Erde mit ihrem Glanze erfüllt; wenn nun die wirkliche Sonne daherkommt und bereits dieses helle Licht vorfindet, so muß sie glauben, sie sei heute zu spät dran. *Banda* II, 157[b]; Schlegel I, S. 410.

No en vano, al ver
Coronada de reflejos
Su aurora, el sol se retira,
Como quien dice: «Yo debo
De haber hoy errado el dia.
Pues sin aurora amanezco.»

Vgl. hierzu *sois el dia / Que amanece sin el sol, Dama* I, 181[c].

[2]) *en la esfera del mundo / El rey es sol de los hombres, Saber* I, 20[b].

[3]) *Filipo poderoso, / Cuarto planeta de la luz del dia, Sitio* I, 110[a].

[4]) *Hombre* I, 503[c].

[5]) *os mostrais / Sol de Polonia, y llenais / De resplandor y alegría / Todos esos horizontes / Con tan divino arrebol, Vida* I, 8[a] = II, 356 ff. *Luciente sol de Polonia,* ibd. I, 16[c] = III, 516.

divina aurora[1]); die Prinzessin Fenix wird bezeichnet als *aurora, hija del sol*[2]) oder als *de aquel sol aurora*[3]), und dem König Minos und seinen beiden Töchtern schmeichelt Lidoro, wenn er sagt, es sei eine Gnade, „eine Sonne mit zwei Morgenröten erblicken zu dürfen.“[4])

Den ausgiebigsten Gebrauch von dieser allegorischen Verwendung von *sol, aurora* und *estrellas*, bzw. *luceros* hat Calderon wohl in dem Stücke *La banda y la flor* gemacht, wo er von dem Feste der Huldigung für den Kroninfanten Baltasar, das im März 1632 mit großer Pracht in Madrid gefeiert wurde, eine ebenso farbenprächtige wie überschwängliche Schilderung entwirft und in höchst origineller Weise den König Philipp IV. mit der Sonne, die Königin mit der Morgenröte und die beiden Brüder des Königs, Carlos und Fernando, mit den Morgensternen vergleicht.

Schlegel I, 368 f.:

An diesem berühmten Tage,
Ging die Dämmerung im Nebel
Grauer Schatten, und Aurora
Auf, von Wolken dicht umgeben.
Sie tat nicht der Sonne Tor auf,
Das Geleit der Morgensterne
Gab kaum Spuren ihrer Schönheit.
Und ob andre Mal' des Wetters
Graue Einhüllung dem Zufall
Möchte zugeschrieben werden:
Nicht durch Zufall heut geschah es,
Nein, nach höheren Befehlen.
Laß hier eine Lücke leer
Für die Ursach . . .[5])

---

[1]) *Virgen* I, 330[b].

[2]) *Prínc.* I, 216[a] = I, 144.

[3]) Ibd. I, 257[a] = III, 128.

[4]) *Es merced ver un sol con dos auroras, Tres m. prod.* I, 276[a].

[5]) *Banda* II, 153[a]:

Este pues dia felice,
De pardas sombras cubierta
El alba salió, y la aurora

Also, es herrscht an diesem Tage schlechtes Wetter, aber der Dichter weiß diesen Umstand vortrefflich auszunutzen und, wie sich gleich zeigen wird, selbst hieraus eine glänzende Huldigung für die spanische Königsfamilie abzuleiten.

Um nun die Spannung des Hörers oder Lesers noch besonders zu erhöhen, gibt der Dichter jetzt in über 100 Verszeilen eine genaue Schilderung des Festes und fährt dann fort:

Schlegel I, 373 f.:

— es war kein Zufall
Dies Versäumen, nein, notwendig.
Denn in Carlos und Fernando
Prangten die zwei Morgensterne,
Sie der Sonne schöne Brüder,
Die in ihrem Strahl sich nähren.
Aus fuhr an Aurorens Stelle,
Sie an Schönheit übertreffend,
Isabell' in goldnem Wagen,
Ganz besät von Amoretten.
Und wenn es Aurorens Amt ist,
[374] Blumen geben, wenn ihr Lächeln
Blumen zeugt: der Lilie Frankreichs
Prachtgeleit sind Blumen eben.
Und wenn seine Sphär' erleuchten
Ziemt dem vierten der Planeten,
War Planet der vierte Philipp,
Über diesem Himmel schwebend.

Embozada en nubes densas.
No le dió ventana al sol,
Ni los luceros apenas,
Indicios de su hermosura:
Y aunque otras veces pudiera
Atribuirse á accidente
Del tiempo esta parda ausencia,
No fué accidente este dia,
Sino precisa obedieneia.
Haz parentésis aqui
La causa . . .

Kind Aurorens und der Sonne
Zog der heiterste der Sterne . . .*)
Wenn vor jenen, die der Sonne
Morgensterne selbst beschämen;
Wenn vor ihr, die mit Auroren
Blume gegen Blume wettet;
Wenn von ihm, der Strahl um Strahl
Weiß der Sonne Glanz zu schwächen,
Endlich, wenn vor solchem Stern,
Der zur Sonne sich verkläret: —
Die des Himmels schwache Schatten,
Stummer Pomp, erloschne Helle
Diesmal schienen, war's kein Zufall,
Der sie dem Vergleich entwendet,
Sondern Absicht, da aus Furcht sie
Oder aus Beschämung fehlten.[1])

---

[1]) *Banda* II, 153[b] f.

— no fué acaso
El no salir, sino fuerza.
Porque en Carlos y en Fernando
Los dos luceros se ostentan,
Hermanos del sol hermosos,
Que á sus rayos se alimentan.
Salió en lugar de la aurora,
Mejor aurora en belleza,
Isabel en plaustro de oro,
Que mil Cupidillos cercan.
Y si es de la aurora oficio
Dar flores, flores engendra
Su hermosura; flores son
Pompas de la lis francesa.
Y si del planeta cuarto
Es iluminar la esfera
[153[c]] *Que toca, el Cuarto Filipo*
Fué deste cielo el planeta.
Hijo del sol y la aurora
*Iba la mas pura estrella**) . . . . .
Luego si á tales luceros,
Que á los del sol averguënzan,

---

*) Der Infant Baltasar, der bereits oben genannt wird: *Hijo del alba y del sol*, II, 153[a].

Der Mond.

Weit weniger häufig als die Sonne wird der **Mond**, der mozarabische Planet [1]), personifiziert. wie überhaupt unser Dichter die „Vizekönigin der Sonne“ [2]) ziemlich selten erwähnt.

Der Mond birgt sein düsterblickendes Antlitz voll finsterer Runzeln zwischen den Wolken [3]); zaghaft, mit zitternden Strahlen, verbreitet er bei seinem Untergange sein Licht [4]), das er von der Sonne erbettelt; je nachdem diese ihm Licht gibt, macht sie ihn arm oder reich an Lichtstrahlen. [5]) Auch versorgt der Majoratsherr Sol, wie oben erwähnt, die leuchtende Luna, seine jüngere Schwester, mit Sternennahrung. [6])

Dafür zahlt der Mond zur Nachtzeit seine Schulden an die Sonne zurück, indem er an ihrer Stelle der Erde Licht

---

Si aurora tal, que á la aurora
Flores á flores apuesta;
Si á tal sol, que rayo á rayo
Los rayos del sol desprecia,
Y si á tal estrella en fin,
Que ya jura del sol, eran
Las del cielo sombras breves,
Mudas pompas, luces muertas,
No fué accidente del tiempo,
Rehusar la competencia,
Sino estudio, pues faltaron
De temor ú de verguënza.

[1]) *Si ya no quiere hacerle tu porfia*
Un planeta mozárabe del dia, *Castigo* III, 381[a].

[2]) *vireina del sol*, *Virgen* I, 337[c]; *Gal. fant.* I, 296[c], s. S. 16[9].

[3]) *la luna / Sacó entre nubes el ceño / Lleno de sombras y arrugas*, *Peor está* I, 94[a].

[4]) *Á las luces que en su muerte / Temerosamente pulsa / Ese trémulo farol*, *Peor está* I, 94[a].

[5]) *de la luna . . . / Los resplandores mendigos, / Pues una dádiva suya / Los hace pobres ó ricos*, *May. encanto* I, 394[a]; — *un farol á otro farol / Mas ó menos rayos fia*, *Mej. está* I, 242[a]. Zum geliehnen Lichte des Mondes cf. *Alcalde* III, V. 160ff., Kr_3, S. 245.

[6]) *Castigo* III, 383[c], s. oben S. 16[7].

spendet [1]); wie die Sonne am Tage, so kommt der Mond zur Nachtzeit mit seinen Lichtstrahlen überall hin, so daß eine Dame, die stets im Hause sich verborgen halten muß, klagt, es komme unter Tags nicht die Sonne, und während der Nacht niemals der Mond, der ihr unbeständiges Wesen nachahmen könnte, zu ihr herein, um zu sehen, wie sie ihr Unglück beweine. [2])

Nicht immer ist die Sonne gewillt, dem Monde von ihrem Licht abzutreten und dann kommt es zu schweren Kämpfen zwischen den beiden Himmelskörpern. [3])

Noch ist zu erwähnen, daß der Mond in seiner stets wechselnden Gestalt den Wankelmut und die Unbeständigkeit versinnbildlicht [4]), und daß unser Dichter das Himmelsgewölbe bisweilen als den *cóncavo alcázar de la luna*, den von gewaltigen Säulen oder Bergen gestützten Lichtpalast des Mondes, bezeichnet. [5])

Die Morgendämmerung und die Morgenröte.

Nächst der Sonne liefern die Morgendämmerung und die Morgenröte unserem Dichter den meisten Stoff zu herrlichen Bildern.

Calderon gebraucht die Ausdrücke *alba* und *aurora* meist unterschiedslos, wie es gerade das Metrum oder Assonanz und Reim erfordern; in einigen Stellen, in welchen beide Begriffe

---

[1]) *Sigue una noche importuna / Quedando á pagar la luna / Obligaciones del sol*, *Mej. está* I, 242.

[2]) *Que yo / Entre dos paredes muera . . . . . / Donde inconstante la luna, / Que aprende influjos de mi, / No puede decir: «Ya vi / Que lloraba su fortuna»*, *Dama* I, 169[b].

[3]) S. oben S. 11.

[4]) *mi fortuna, / Mudable mas que la luna*, *Princ.* I, 251[c] = II, 168 f. — *Dama* I, 169[b], s. Anm. 2.

Sin temer mudanza alguna / De la imagen de la luna, *Saber* I, 21[b]. — *La luna me dió inconstancia / En la condicion*, *Purg.* I, 151[b], u. a. m.

[5]) *May. encanto* I, 407[b]; *May. monstruo* I, 495[c]; *Atezada coluna / Del cóncavo edificio de la luna*, *Mej. está* I, 234[a]. Cf. Val. Schmidt, S. 426.

nebeneinander vorkommen, werden sie jedoch streng geschieden.

Den Unterschied [1]) zwischen den beiden erfahren wir aus der Stelle Dama I. 181c:

Die Nacht flieht; es erscheint zunächst die Alba und begrüßt uns mit fröhlichem Lächeln; sie macht hell, aber vergoldet nicht. Auf sie folgt die Aurora, welche noch mit Licht und Strahlen kargt; sie vergoldet, aber erwärmt nicht. Hinter der Aurora kommt die Sonne, die allein erhellt, vergoldet und erwärmt. [2])

Ein anderes Bild enthüllen uns folgende Stellen:

Beim muntern Ruf der Sonne erscheinen Alba und Aurora mit holdem Gruß, die Alba, die vom Tage nichts gutes hofft, unter hellen Tränen, die stets fröhliche Aurora dagegen mit lachendem Gesichte. [3])

An anderer Stelle heißt es, daß bei Tagesanbruch die Aurora in den Armen der Alba liege und helle Perlentränen weine. [4])

Die letztgenannten Stellen enthalten ein von C. ungemein

---

[1]) Cf. K_2, S. 227 f.

[2])
Huye la noche, [señora],
Y pasa á la dulce salva
La risa bella del alba).*
Que ilumina, mas no dora.
Despues del alba la aurora,
De rayos y luz escasa
Dora, mas no abrasa. Pasa
La aurora, y tras su arrebol
Pasa el sol, y solo el sol
Dora, ilumina y abrasa.

[3]) *Á la voz presurosa / Del sol, con dulce salva / Sale llorando el alba / Y riendo el aurora, / Que esperan en un dia / Efectos de tristeza y alegria,* Cenobia I, 197c. — *Al tiempo que ya la salva / Del sol estos montes dora / Sale riendo la aurora / Y sale llorando el alba,* Argénis I, 440c.

[4]) *llora / Blando aljófar la aurora / En los brazos del alba,* Purg. I, 162b.

---

*) Diese Verszeile fehlt in der Ausg. von 1636.

häufig gebrauchtes Bild: in sinniger Weise bezeichnet der Dichter den Morgentau als „die Tränen der Morgenröte“ [1]), welche von der Sonne aufgetrocknet [2]) und in Perlen verwandelt werden. [3]) Auch der rasche Atem der Aurora im Morgentau erzeugt die Perlen, die „eisigen Feuertränen“. [4])

Oft findet sich einer dieser Gedanken weiter ausgeführt, zu farbenprächtigen Bildchen ausgemalt, so wenn es heißt, die Sonne entfaltet goldene Tücher auf der Erde, um die Perlentränen der Aurora aufzutrocknen [5]), wie denn auch C. ungemein häufig auf das fröhliche Lachen der Alba und die Tränen der Aurora anspielt.

So erwidert eine Dame auf die überschwänglichen Gefühlsausbrüche ihres Galan: Ich bin nicht Alba, denn mir fehlt bei aller Zufriedenheit das lächelnde Antlitz, und bin auch nicht Aurora, da ich nicht durch Tränen meinen Schmerz zu erkennen gebe. [6]) Eine andere sucht ihre traurige Freundin mit den Worten zu trösten: Trockne deine Tränen, denn Aurora wird böse werden, wenn du ihr so ihr Amt wegnimmst. [7]) Und ähnlich spricht Enrique zu Flora: Seid nicht mehr traurig, wohl sahen wir die Morgenröte weinen, doch nie die Sonne [8]), oder Don Carlos zu Doña Violanta: Hört auf zu weinen; versetzet nicht den Tag in Schrecken, denn wenn die Alba nicht lächelt, ist es nicht gut, daß Aurora Tränen vergieße. [9]) Während aber die Tränen der Menschen

---

[1]) *las lágrimas que el alba / Llora cuando va á salir*, *Mej. está* I, 241[b].

[2]) *El llanto del alba enjuga El sol*, *Puente* I, 212[a].

[3]) Vgl. K_1, S. 193, zu *Prínc.* I, 225 ff., und K_2, S. 228, zu *Mág.* II, 831 ff.

[4]) *las perlas / Que engendra el veloz aliento / De la aurora en su rocío, / Lagrimas de fuego y hielo*, *Purg.* I, 152[b].

[5]) *el sol despliega / Al mundo cendales de oro, / Que enjuguen llanto de perlas.* *Cenóbia* I, 199[b]; *Prínc.* I, 246[b] = I, 225 ff.

[6]) *No soy alba, pues la risa / Me falta en contento tanto: / Ni aurora, pues que mi llanto / De mi dolor no os avisa*, *Dama* I, 182[a].

[7]) *esas lágrimas enjuga: / Que se correrá la aurora / Si asi su oficio la hurtas*, *Peor está* I, 94[b].

[8]) *llorar el aurora / Ya lo vimos, mas no el sol*, *Sitio* I, 112[c].

[9]) *Suspended el llanto agora, / No deis sobresalto al dia; / Que sin*

wirklicher Trauer entspringen und Zeugen sind für seinen Schmerz, weint Aurora nur geheuchelte Tränen. [1])

Auch andere Anspielungen auf die Tränen der Morgenröte finden sich: dem Galan Enrique, der in die schöne Clori verliebt, im Garten schmachtet, verdanken die Pflanzen mehr Tränen als der Morgendämmerung mit ihren Seufzern [2]); der Riese Fierabras droht, der Aurora zum Trotze, die mit ihren Tränen und Seufzern das Gras habe grün entstehen lassen, wolle er, daß vom Blute der gefallenen Krieger gefärbt, es rot verderbe [3]), indes Poliarco berichtet, als er nach durchschwärmter Nacht sich beim ersten Morgengrauen von seiner Geliebten habe trennen müssen, da habe in seinen Armen eine Alba geweint, weil die andere zu lachen begann. [4])

Wie bereits von Krenkel [5]) mit Recht hervorgehoben worden ist, spottet der Dichter aber auch über die Bilder von den Tränen der Morgenröte.

„Herr Ritter von der Morgenröte, was kann Euch dranliegen, wenn beim ersten Tagesgrauen ein paar Blumen die Tränen der Aurora trinken? Was habt Ihr, wenn Ihr wißt, daß sie Berge vergoldet und Perlentränen vergießt, welche die Erde gern hat und welche nachher die Sonne auftrocknet?" sagt eine spottsüchtige Dame einem für Dama Aurora allzusehr schwärmenden Galan. [6])

---

que el alba se ria, / No es bien que llore el aurora, *Astról.* I, 583a. Diese 4 Verszeilen fehlen in der Ausg. v. 1636; *Castigo* III, 380c f.

[1]) *no es, señor, posible / Que [Flora] aquellas perlas fingiera; / Que en desprecio del aurora / Fuera desaire que fueran / Para ser testigos falsos, / Siendo finas, tantas perlas*, *Castigo* III, 384b.

[2]) *Enrique fué viva estatua / De mis jardines, tan viva, / Que les debieron las plantas / Mas lágrimas á sus ojos / Que á los suspiros del alba*, *Banda* II, 161a.

[3]) *á pesar del aurora, / Que con lágrimas y soplos / Quiso que naciesen verdes (scil. los cespedes), Querré yo que mueran rojos*, *Puente* I, 208b.

[4]) *alguna noche . . . / Lloró en mis brazos un alba*, d. i. seine Geliebte, / *Porque otra empezó á reir*, *Argénis* I, 454b.

[5]) K_1, S. 193.

[6]) *Don Quijote de la Aurora . . .*, *Banda* II, 151c f., siehe bei K_1, S. 193.

Aus anderen Stellen können wir uns ein vollständiges Phantasiebild der Aurora (Alba) entwerfen.

In weiße Nebel gehüllt [1]), schläft sie bald in einem rosenfarbenen Bette [2]), bald auf einem smaragdgrünen Lager mit Bettpfosten aus Krystall, welches ihr vom Zephyr bereitet wird [3]); beim Erwachen mahnt sie die Sonne, es sei jetzt Zeit, den Tag hereinzulassen [4]): sie erhebt sich beim ersten Morgengrauen [5]), schmückt ihre Purpurstirn mit Rosen und Nelken [6]) und kämmt, von Blumen umgeben, ihre rötlich-goldenen Haarlocken [7]); dann kommt sie strahlengekrönt [8]) hervor, von den Vögeln begrüßt [9]), und sucht im buntgefärbten Walde ihren Geliebten, einen Hirten, auf. [10])

Daher kann, wie die spottsüchtige Dame Nise [11]) meint,

---

[1]) *Envuelta en blanco arrebol*, *Peor está* I, 103[b]: *Mej. está* I, 237[c].

[2]) *Duerme la blanca aurora / En lecho de rosicler*, *Con quien* II, 238[c].

[3]) *el céfiro hace, / Para que duerma la aurora / Lechos de esmeralda en catres / De cristal*, d. i. grüne Wiesen, vom Silberbach durchflossen, *Puente* I, 214[b]/[c].

[4]) *la aurora fria / ... Despierta diciendo al sol / Que es hora que venga el dia*, *Peor está* I, 103[b]; *Mej. está* I, 237[c], beide Male am Beginn der dritten *jornada*. Zufall?

[5]) *al albor primero*, *Banda* II, 152[a].

[6]) *Apénas la rubia frente / Verá el alba coronada / De rosas y de claveles*, *Peor está* I, 101[a].

[7]) *madruga / La aurora á peinar en flores / Las madejas de oro rubias*, *Peor está* I, 93[c].

[8]) *Sale el alba coronada / De rayos*, *Cenobia* I, 199[b].

[9]) *bien como al alba / Los pájaros saludan*. *Tres m. prod.* I, 275[c].

[10])
Madrugar entre las bellas
Selvas, llenas de colores,
Cambiando tropas de flores
Por ejércitos de estrellas.
No es desaire, si entre ellas,
Busca su amante pastor:
Y el madrugar en rigor
Gala es de fé verdadera,
Pues que ménos dama fuera
Si durmiera con amor, *Banda* II, 152[a].

[11]) Siehe oben S. 35[6]. Nise führt mit Don Enrique einen Disput, in welchem sie die Vorzüge der Nacht rühmt, indes der *galan* warm für *dama Aurora* eintritt, *Banda* II, 151[c]/152[a].

Aurora keine feine Dame sein, denn Frühaufstehen ist etwas für gewöhnliche Leute [1]), indes Don Enrique der Morgenröte eine glänzende Ehrenrettung zu teil werden läßt:

Kränkt Auroren nicht an Rechten,
Fräulein! ich muß sie verfechten,
Weil ich hold den Damen bin,
Und wie sollte man entzieh'n
Huld'gung einer Schönen dürfen,
Von der alle Düfte schlürfen
Nelk', Orangen und Jasmin.
Göttlich Licht, nur ihr verliehen,
Schwebt dem Tag beherrschend vor,
Bringt den Auen muntern Flor.
Schafft den Blumen frische Färbung,
Ist die Zeit der Liebeswerbung,
Weckt der Waldgefieder Chor.
Sagt, ist's recht, daß man verschmäht
Solche Gaben? [2])

Nicht immer ist Aurora fröhlich und heiter gestimmt, bisweilen, an unheilvollen Tagen, kommt sie schlaftrunken

---

[1]) *Dama en fin que madruga, / No debe de ser muy dama;* . . . . *Se hizo para gente ruin / La fiesta del madrugar,* Banda II. 152ª.

[2]) Schlegel 1. S. 356 f.: Banda II, 151ᶜ.

No hagais, señora,
Ese desprecio al aurora.
Que es dama, y soy muy cortés
Y no dejaré agraviar
Una hermosura, á quien deben
Todo cuanto aliento beben
El clavel, jazmin y azâr.
Su luz, deidad singular,
Es breve imperio del dia
De los campos alegria,
Pulimento de las flores.
Estacion de los amores,
De las aves armonía:
Ved si es justo que ofendais
Tal perfeccion.

hervor, ganz in Trauergewänder aus grauen und schwarzen Wolken gehüllt. [1])

Auch am Tage der Huldigung für den Kroninfanten kam die Alba mit grauen Schatten bedeckt, und die Aurora in dichte Wolken gehüllt, hervor, doch hatte dies, wie wir oben gesehen haben, einen bestimmten Zweck. [2])

In den Armen der Dämmerung wird der Tag geboren [3]); in einigen Stellen ist sie die treue Dienerin der Sonne. [4]) Aus einer anderen Stelle erfahren wir, daß auch die herrliche Aurora mit prächtigen Rossen angefahren komme, zur Zeit wenn die Dämmerung, in Schatten gehüllt, über die Wolken dahinschreitet [5]); bisweilen auch steigt die Morgenröte, gleich der Sonne, aus dem Meere auf. [6])

Nennt C. schöne Damen häufig *sol*, so nennt er sie gar oft auch *aurora*, und hier können wir die nämlichen Überschwänglichkeiten beobachten. [7])

So preist Floro die schöne Dejanira, die sein Vaterland beglücke als aufsteigende Morgenröte [8]); Clori und Nise sind sogar schöner noch als Morgendämmerung und Morgenröte [9]), wie auch der König von England die Schönheit der Estela von Salveric in den glühendsten Farben schildert: Man könnte meinen, die Dämmerung, glanzumkleidet und strahlengekrönt, komme nochmals auf das Feld und trage in ihren weißen Händen den Tau gesammelt, den sie als Tränen zu vergießen pflegt. [10]) Wenn man sie gesehen,

---

[1]) *salió / La aurora medio despierta / Toda vestida de luto / Con nubes pardas y negras*, *Purg.* I, 157[b].

[2]) *Banda* II, 153[a]; siehe S. 28 ff.

[3]) *en brazos del alba nace el dia*, *Cenobia* I, 188[b].

[4]) siehe oben S. 13.

[5]) *No tan hermosos caballos / El aurora hermosa ostenta / Cuando el alba ántes que el sol / Sombras viste y nubes huella*, *Argénis* I, 444[a].

[6]) *He visto salir la aurora / Del mar*, *Virgen* I, 332[b].

[7]) Cf. oben S. 25 ff.

[8]) *¡felice el dia, señora, / En que mi patria os merece, / Por amanecida aurora*, *Tres m. prod.* I, 287[b].

[9]) *Mas luz, mejor aurora y mejor alba*, *Banda* II, 155[b].

[10]) *dijeras que el alba / Vestida de resplandores, / O de rayos coronada / Otra vez al campo sale, / Y que entre sus manos blancas / Trae congelado el rocio / Que por lagrimas derrama*, *Amor* I, 368[c].

dann hat man die herrliche Alba, ja, die Sonne selbst gesehen. [1])

Kann die Sonne erst von schönen Damen lernen, was Glanz und Pracht ist, so verdankt auch die Dämmerung schönen Damen erst ihre weiße Farbe [2]); auch braucht die helle Morgendämmerung nicht stolz sich zu rühmen, als verdanke ihr der Garten seinen Glanz, als habe sie der Rose die purpurrote und dem Jasmin die weiße Farbe verliehen, denn wenn die Prinzessin Fénix wie eine zweite Morgenröte daherkommt, so erfüllt diese durch ihre Schönheit das Gefilde mit Pracht und Glanz. [3])

Auch die holde Mariene kann großmütig der Dämmerung ihr Licht, dem Tage seinen Glanz, den Blumen ihren Duft, dem Gefilde seine herrlichen Farben, der Blumengöttin ihre Farbenpracht und der Morgenröte ihre Perlen zurück erstatten. [4])

Gleich der Sonne findet Aurora am Abend in den schneeigen Wogen des Meeres ihr Wellengrab; das ganze Meer dünkt ihr klein für ihre gewaltige Fülle von Lichtstrahlen [5]); auch bezeichnet Aurora bisweilen die Abendröte, die lieblich herschwebt, um mit ihren Händen die Blumen aufzurichten, die während des Tages vom Fuße des Menschen zertreten wurden. [6])

---

[1]) *al fin / Vi al alba hermosa, vi al sol . . . / Si vi á Estela, Ibd.* I, 374a.

[2]) *Flor hermosa, á quien le debe / El alba el primer candor, Castigo* III, 379c.

[3]) *No blasone el alba pura / Que le debe este jardin / La luz ni fragrancia hermosa, / Ni la púrpura la rosa, / Ni la blancura el jazmin, Prínc.* I, 245b = I, 32 ff. — *sale á este jardin / Fenix á dar vanidad / Al campo con su hermosura, / Segunda aurora del campo, Ibd.* I, 245a = I, 27 ff.

[4]) *Liberal restituya tu alegría / Su luz al alba, su esplendor al dia, / Su fragancia á las flores, / Al campo sus colores, / Sus matices á Flora, / Sus perlas á la aurora, May. monstruo* I, 481b.

[5]) *en lechos de nieve / Halla undosas sepulturas, / Juzgado para sus rayos / Todo el mar pequeña tumba, Peor está* I, 93c.

[6]) *hasta que / El aurora de la tarde / Salga hermosa á florecer / Con las manos, cuantas flores / Marchitó profano el pié, Saber* I, 31c.

An einer Stelle ist auch *alba* offenbar für den Begriff „Abenddämmerung“ gesetzt, wie aus dem Zusammenhange[1]) hervorgeht und aus der Verwendung des Verbums *bajar* erhellt, (*ya el alba / ... Baja*), was C. sonst nur vom Einbrechen der Nacht sagt[2]):

Die schöne Abenddämmerung steigt zwischen den Tulpen und Lilien herab, von Hyazinthen bekrönt, um den Blumen neues Leben zu spenden: *ya el alba hermosa, / Entre azucenas y lirios, / Baja á dar vida á las flores / Coronada de jacintos.*[3])

Auch das Wort *crepúsculo* kann sowohl Morgen- als auch Abenddämmerung bedeuten; in ersterem Sinne finden wir das Wort gebraucht in der Stelle *Purg.* I, 164c[4]), während es in der zweiten Bedeutung in recht origineller Weise personifizirt wird:

Ein Jäger erzählt dem unwissenden Bauern Tosco, im Gebirge habe ihn die Dämmerung überfallen[5]), und der Bauer, der das Wort zum ersten Male in seinem Leben hört, meint, dies sei ein Verräter oder ein verzauberter Mensch oder sonst ein furchtbares Ungetüm, und fragt den Jäger voll Teilnahme, ob der Crespúculo ihm nichts Böses getan habe: *¿Es traidor. / O es encantado ese hombre? ¿Y cómo le cogió? ¡Hay tal! ...... Y diga, ¿no le hizo mal?*[6])

Der Jäger läßt den Bauern in seinem Irrtum; er redet ihm vor, dieser Crespúsculo sei ein Menschenfresser, der einen ganzen Menschen auf einmal verschlucke, und wenn er hungrig sei, deren zwei, worauf Tosco vor diesem Ungetüm immer größere Angst bekommt.[7])

In einer der folgenden Szenen[8]) führt uns der Dichter

---

[1]) *Amor* I, 374b: Der König soll *am Abend* in den Garten kommen: *Baja esta tarde al jardin.*

[2]) Vgl. S. 44[10] u. [11].

[3]) *Amor* I, 377a.

[4]) *Como á las auroras suele El crepúsculo dudar, / Si amanece ó no amanece.*

[5]) *en el monte me cogió / El crepúsculo del dia*, *Amor* I, 370a.

[6]) *Ibd.* I, 370a.

[7]) *Un hombre se traga entero. / Y si está con hambre, dos / Juntos.* — *Tosco: Si él me agarra, muerto so.*

[8]) *Amor*, 1. Akt, 15. Szene = I, 371c und 372a. Cf. Val. Schmidt.

in das Schloß Salveric, ins Zimmer der Estela, woselbst diese das Kommen des in sie verliebten Königs, Tosco den Überfall des menschenfressenden Gespenstes fürchtet. Hieraus entsteht eine weitere Reihe komischer Mißverständnisse, und besonders am Schlusse, als der König an die Türe pocht und Tosco öffnen soll, da kennt er sich vor Furcht gar nicht mehr aus:

«si este es ladron, / Y me zampa, ¿qué he de her? / Porque hoy so Tosco, y mañana / Dios sabe lo que seré.»

Tag und Nacht.

Ein Kapitel, das mit der Pers. der Sonne und der Morgenröte im engsten Zusammenhange steht, die Pers. von Tag und Nacht, mag hier vorweggenommen werden, umsomehr, als C. die beiden Begriffe weniger als Zeitabschnitte, denn als Naturerscheinungen auffaßt, und außerdem *dia* und *sol* bei ihm oft geradezu identisch sind.

Der Tag wird in den Armen der Morgendämmerung geboren [1]; fern im Osten, in Indien, steht seine Wiege [2]; sein Vater ist Sol [3], der leuchtende Planet, der den Tag hinter sich herzieht [3] und ihn am Abend nach einem anderen Pole entführt. [4]

Gleich der Sonne umkleidet und schmückt der helle Tag jeden Morgen die Gefilde mit neuem Licht [5]; das fröhliche Lachen der Alba und die Tränen der Aurora bringt er uns jeden Morgen, um uns zu mahnen, daß er immer wieder neu sich erhebt zwischen Lilien und Hyazinthen, zwischen Rosen und Jasminen, und uns Freud und Leid bringen kann. [6]

S. 248 f. Nach Schmidt (S. 252), gehört dieser „komische, monologartige Dialog zwischen Tosco und Estela“ zu den besten Szenen des Stückes.

[1] *en brazos del alba nace el dia*, *Cenobia* I, 188b.

[2] *En las Indias del oriente / Cuna donde nace el dia*, *Puente* I, 213c; *Cenobia* I, 188b; cf. *la India, que eligió . . . . para su cuna el sol*, *Secr. agr.* I, 595c.

[3] S. oben, S. 16[10].

[4] *Gal. fant.* I, 302b; s. oben S. 17[3].

[5] *Ántes que el claro dia / De nueva luz los campos / Lucido adorne y vista*, *Judas* I, 319a.

[6] *Risa y lágrimas envía / El dia al amanecer, / Para darnos á en-*

Gleich der Sonne findet der Tag als Gastfreund des Meergottes am Abend sein Grab in den kühlen Wogen [1]), und wenn ein Tag zu Ende ist, dann ruft er den folgenden an seine Stelle. [2])

An das vielgebrauchte Bild vom Zahn der Zeit erinnert uns der giftige Zahn der Tage, der mit langsam wirkender Beharrlichkeit baufällige Gebäude benagt [3]); und eine treffliche Wiederbelebung der verblaßten Pers. „Der Tag kommt" finden wir in der Stelle *May. encanto* I, 399 c, wo der Riese Brutamonte zu Clarin sagt: O käme doch der Tag, an dem ich dich auffressen dürfte, worauf Clarin erwidert: O käme er doch nie, sondern ginge sich die Füße wund und bliebe unterwegs: «*No llegue / Nunca, sino despeado / En el camino se quede.*»

In der überschwänglichen Sprache der Liebenden muß auch der Tag zu einer Schmeichelei herhalten; es begrüßt nämlich Astolfo die schöne Estrella mit den Worten: Ihr kommt daher wie Aurora, voller Fröhlichkeit und Pracht, und verhöhnt so den Tag, den bereits die Nacht verdrängt. [4])

Weit häufiger als der Tag wird die kalte Nacht, die schöne Gegnerin des Tageslichtes [5]), personifiziert; häufig auch finden wir die beiden Begriffe einander gegenüber gestellt.

---

*tender / Que amanece cada dia / Entre lirios y azucenas, / Entre rosas y jazmines, / Para dos contrarios fines / De contentos**) *y de penas*, *Argénis* I, 440 c.

[1]) *el dia / Ya en la tumba helada y fria, / Huesped del undoso dios, / Hace noche*, *Médico* I, 350 a = I, 480 ff.

[2]) *Un dia llama á otro dia*, *Prínc.* I, 251 c = II, 159.

[3]) *el edificio . . . mellado / Con prolijas porfías / Del venenoso diente de los dias*, *Banda* II, 159 b.

[4]) D. h. Aurora erscheint nur am Morgen, Ihr aber, eine zweite Aurora, kommt am Abend, wodurch der Tag gewissermaßen gefoppt wird: *sois, burlando el dia / Que ya la noche destierra, / Aurora en el alegría*. *Vida* I, 3 c = I, 490 ff.

[5]) *Emula hermosa de la luz del dia*, *Gal. fant.* I, 295 a; cf. *en la oposicion del dia / Es la noche obscura y fria*, *Hombre* I, 514 c.

---

*) Die Ausg. v. 1637 liest *concetos* statt *contentos*. — Zu dieser Stelle siehe Val. Schmidt, S. 284.

Der Tag fürchtet die Nacht[1]), da diese oft zum Mörder des Tages wird[2]), oder wenigstens, in düstere Nebel gehüllt, rasch heraufkommt und der Sonne befiehlt, mitsamt dem Tage fortzugehen[3]); auch trägt der kalte Nebel der Nacht den Sieg davon über die Gefilde des Tages.[4])

Eine ausführliche Beschreibung der Nacht erhalten wir aus der Stelle *Mej. está* I, 234[a]: Die dunkle Nacht, die Kaiserin der Träume, trägt auf ihrer schwarzen Stirn einen Kranz von Cypressen und Bilsenkraut. Während des Tages hält sie sich im finsteren Reiche des Sonnenuntergangs auf, gegen Abend erringt ihre Schar von Schattengeistern den Sieg über das schöne Heer des Tages.[5])

Ein weniger erfreuliches Bild finden wir in demselben Stücke, *Mej. está* I, 241[a]: Die Nacht ist ein feiges und furchtsames Ungetüm; leise schleicht sie durch den Garten über Nelken und Levkojen hin; vor ihr wagen die Bäche nicht zu murmeln und die Blumen nicht zu lachen; sie verhüllt das krystallene Himmelsschild unter Nebeln und begräbt so ganze Heere von Sternen unter saphirblauen Grabhügeln.[6])

Die Nacht wird im Innern eines dunklen Gewölbes geboren[7]); mit Vorliebe schlägt sie in dunklen Höhlen ihr unheimliches Quartier auf[8]); furchtsam liegt sie im Labyrinth des

---

[1]) *El dia teme la noche.* *Cenobia* I, 199[b].

[2]) *hasta que la noche fria | Sea homicida del dia*, *Mej. está* I, 227[a].

[3]) *Casa* I, 144[a]; s. oben, S. 17[4].

[4]) *ya se ha declarado | Triunfante la niebla fria | De las campañas del dia*, *Gal. fant.* I, 299[a].

[5]) *Si emperatriz del sueño, | De cipres coronada y de beleño | Tienes la adusta frente | En el lóbrego imperio de occidente. | Triunfe tu hueste umbría | Del mas hermoso ejercito del dia.*

[6]) *Era la noche medrosa | Monstruo tan cobarde y vil, | Que pisando blandamente | El clavel y el alhelí, | No dejó á fuentes ni flores, | Ni murmurear ni reir. | Entre nieblas empañado | El cristalino viril. | Sepultó abismos de estrellas | En túmulos de zafir.* *Mej. está* I. 241[a].

[7]) *La noche sin duda nace | De la boca desta gruta.* *Puente* I. 211[b]; *Vida* I. 1[b] = I, 69/72.

[8]) Polonia beschreibt uns eine Höhle als: *Un espacio, un vacio, horror del dia, | Funesto albergue de la noche fria.* *Purg.* I. 159[c].

Minotaurus ausgestreckt [1]) oder schläft träge in ihrem Bett, ohne daß irgend ein Gedanke sie aufregen könnte. [2])

Ist das ferne Indien die Wiege des jungen Tages und der Sonne, so ist dieses Land auch zugleich das Grab der Nacht. [3])

Das Einbrechen der Nacht wird uns in der mannigfachsten Weise geschildert. In Schatten gehüllt, birgt sie den leuchtenden Sonnenwagen in den kühlen Wogen [4]); sie rüstet der Sonne die Leichenfeier [5]), oder erhält vom goldenen Phoebus die Erlaubnis, daß sie sich unter dunklen Schleiern auf die Erde herabsenke, um den Sterblichen Furcht, Schrecken, Schauder und süßen Schlaf einzuflößen. [6])

Die dunkle Nacht kommt im Westen herauf [7]) und spannt ihren schwarzen Mantel aus [8]) oder ihren schwarzen Schleier [9]); auch steigt sie vom Himmel hernieder [10]), mit grauen Schatten bedeckt [11]) oder in ein schwarzes Leichentuch

---

[1]) *La lóbrega noche aquí / Pavorosamente yace.* Tres m. prod. I, 278c.

[2]) *¿Como tú, Noche, en tu lecho, / Perezosamente duermes, / Sin que de aqueste cuidado / El empeño te despierte?* Tres m. prod. I, 263c.

[3]) *La India que eligió / Para su tumba la noche / Y para su cuna el sol.* Secr. agr. I, 595c.

[4]) *Prínc.* I, 260b = III, 685 ff., s. oben S. 12 [9].

[5]) S. oben S. 15.

[6]) S. oben S. 12 [1]:

el dorado Febo . . . .
Dando licencia á la noche
Que baje entre oscuros velos,
Infundiendo á los mortales.
Miedo, espanto, horror y sueño.
Argénis I, 437c/438a.

[7]) *Cuando la noche, escasa / De luz, salga de occidente.* Lances I, 51a.

[8]) *Extiende su manto negro.* Gal. fant. I, 294a; Casa I, 137a.

[9]) *Tendiendo su negro velo.* Dev. I, 60c; Astról. I, 585b.

[10]) *la noche fría / Baja.* Puente I, 216a.

[11]) *la noche funesta / Ya de sombra cubierta / Baja,* Secr. agr. I, 603a; *Luego que baje la noche / De pardas sombras cubierta,* M. monstruo I, 499b. In der Ausg. v. 1637 findet sich für das letztere die folgende Stelle: *Y pues ya el ave noturna / estiende las alas negras, / haciendo*

gehüllt [1]); sie entfaltet ihren schwarzen Schatten [2]), droht mit schwarzen Schatten [3]), oder breitet, von Trauer und Schrecken umkleidet [4]), ihre schwarzen Flügel aus und beschattet den Tag. [5])

Am Morgen zieht die kalte Nacht den Mantel, den sie über „des bunten Tages reizende Gestalten" gedeckt, wieder von der Erde weg [6]) und flieht feige vor dem hellen Licht des Tages. [7])

Bisweilen hat sie es damit recht eilig; dann faltet sie den Mantel ihres schwarzen Dunkels rasch und ohne Ordnung, so daß er allenthalben Falten bekommt und tüchtig zerknittert wird. [8])

sombras, y el sol / Fenix renace de estrellas, / en hogueras de zafir fol. *161 verso.* 2. Spalte.

[1]) *Envuelta en esa lóbrega mortaja, Dev.* I, 68[a]. *Vírgen* I, 337[c].

[2]) *apénas hoy la noche / Desplegado habrá la negra / Sombra, Mej. está* I, 232[a].

[3]) *con sombras / Negras la noche amenaza, Amor* I, 368[a].

[4]) *De luto y horror vestida, Puente* I, 215[c].

[5]) *la noche / Sus alas nocturnas tiende / Haciendo sombra á los dias, Peor está* I, 101[a]; *Puente* I, 215[c].

[6]) *Apénas desdoblar verás, señora,*
La falda que arrugó la noche fria,
Sobre la hermosa variedad del dia,
May. monstruo I, 492[a].

[7]) *Su manto va recogiendo / Y cobardemente huyendo / De la hermosa luz del dia, Médico* I, 356[a] = II, 344 ff.; *huye esta beldad de mí / Como de la noche el velo / De la hermosa luz del dia, Duende* I, 176[b].

[8]) *doblando el manto / De las tinieblas oscuras / La noche, como le dobla / Sin órden, y con arrugas, / Mas que doblarle, parece / O que le aja ó le arrebuja, Puente* I, 212[a].

Zu den der Nacht beigelegten Attributen:

manto: *Médico* I, 353[b] = II. V. 5.
Gal. fant. I, 294[a].
Casa I, 137[a].
Secr. agr. I, 596[b].
Mágico I, V. 887 f.
velo: *Devocion* I, 60[c].
Astról. I, 585[b].
mortaja: *Devocion* I, 68[a].
Vírgen I, 337[c],

siehe K_2, S. 184, zu *Mágico* I, 887 f.

Obwohl die kalte Nacht mit einem einzigen Morgenstern heller leuchtet als der Tag mit der Sonne [1]), so wird sie dennoch von der Sonne verabscheut, da sie ihr Licht austilgt [2]); die Liebespaare jedoch verehren und schätzen die Nacht; bedeckt sie doch gar manches heimliche Liebesabenteuer unter ihrer schwarzen Kapuze [3]); gelangt doch der *galan* meist „durch der Nacht hilfreichen Beistand“ in das Gemach oder in den Garten seiner *dama.* [4])

Deshalb wünschen die Liebenden stets die Nacht herbei, die mit ihrem Schleier die Menschen auf kurze Zeit in Schlaf versenkt [5]), und versprechen ihr für ihren Schutz alle möglichen Opfer, so Arnaldo, der, wenn es ihm vergönnt ist, seine teure Laura zu sehen, der bleichen Gottheit der Nacht aus Ebenholz, Erz und Jaspis einen Tempel verheißt [6]), und ebenso verspricht Jonatas, der Nacht zum ewigen Gedenken Statuen unvergänglichen Marmors zu errichten, wenn die schöne Zares nächtlicherweile in seinen Armen liegt. [7])

Für die Liebenden beginnt das Leben erst in der Nacht, wenn die Sonne tot ist. «*Muera el sol y viva yo,*» sagt der

---

Zur Erklärung von *alas nocturnas* cf. *el ave de la noche / Sus alas nocturnas tiende / Haciendo sombra á los dias / En los campos de occidente, Mej. está* I, 229a. sowie S. 44 [11].

[1]) *Noche hermosa, que con solo / Un lucero resplandeces / Mas que el dia con el sol, Tres m. prod.* I, 263a.

[2]) *la noche aborrecida / Del sol, que su luz ofende, Puente* I, 215c.

[3]) *¿No fué la noche / De amantes delitos vuestros / Capa oscura?* fragt *Lísida* mit Recht den *Don Enrique, Banda* II, 157c; *tiene sombras la noche, / Rejas mi casa, yo coche, Hombre* I, 505c; *Siendo tercera fiel / La noche (¿qué no consiguen / Una reja y un papel?), Á secr. agr.* I. 602c.

[4]) *de la noche ayudado, Amor* I, 382a; *testigos / Fuéron de venturas tales / La noche y jardin, Casa* I, 131b.

[5]) *Ven, noche fria, / Extiende el velo que dió / En triste funesto empeño / Breves sepulcros al sueño, Astról.* I, 585b.

[6]) *si . . . La [luz] de Laura merezco / Verás que á tu deidad pálida ofrezco / Por victorioso ejemplo / De ébano, bronce y jaspe negro templo.. Mej. está* I, 234a.

[7]) *Estatuas de eterno marmol / Pienso á tu memoria hacer, / Y por sacrificio tuyo / En tus altares pondré / Estatuas, mármol, luz y rosicler, / Si gozo la hermosura de Zares, Judas* I, 322a.

galan [1]); wozu braucht er auch die Sonne, geht ihm doch nächtlicherweile am Gartenzaun in seiner Geliebten eine schönere Sonne auf. [2])

Nur ist den Liebespaaren die Nacht stets zu kurz für ihre heimlichen Zusammenkünfte: so fleht Jonatas die Nacht an, sie möge mit seiner Liebesqual ein Einsehen haben, in ihrem raschen Laufe innehalten, und nicht dem hellen Tag und dem Sonnenlichte nachgeben, sondern, seiner Liebschaft eingedenk, den goldenen Glanz der Sonne mit Schatten zudecken:

Noche, si de mis suspiros / Estás obligada, ten / Tu curso, quítale al dia / De su beldad el poder; / No obedezcas á la luz / Del sol, y á mi amor fiel, / Sepulta en oscuridad / Su dorado rosicler. [3])

Ebenso möchte Don Juan beim ersten Tagesgrauen mit Mohn und Bilsenkraut dem Erdkreis Ruhe und Schlaf einflößen, um noch ein Weilchen länger mit seiner Geliebten beisammen sein zu können. [4])

Nach der Meinung der Nise ist nicht die Morgenröte, sondern die Nacht die Königin des Feldes [5]), und wenn schöne Damen so warm für die dunkle Nacht eintreten, so braucht diese nicht mehr die herrliche Morgendämmerung um ihren Glanz und Schmuck zu beneiden. [6])

Zum Schlusse ist zu erwähnen, daß im Vorspiele zu der *comedia «Los tres mayores prodigios»* neben den Nymphen Pales und Flora, neben Jason, Theseus und Herkules auch die Nacht in allegorischer Pers. auftritt. [7])

---

[1]) *Astról.* I, 585ᵇ; cf. *Alcalde* II, V. 526f., K_3, S. 225.

[2]) *No te olvides, Laura bella, / De que en la reja tu sol / Esta noche me amanezca, Gal. fant.* I, 297ᶜ.

[3]) *Judas* I, 322ᵃ.

[4]) *¡Oh Leonor! quisiera ser / Del toda esa esfera dueño, / O con el opio y beleño / . . . Infundir en la fortuna / Del orbe silencio y sueño, Con quien* II, 238ᶜ.

[5]) *La reina del campo es / La noche, Banda* II, 151ᶜ; cf. oben S. 36 [11].

[6]) *No ya la noche oscura / Del alba envidie pompa y hermosura, / Si hace á la noche salva / Mas luz, mejor aurora y mejor alba, Banda* II, 155ᵇ.

[7]) *Tres m. prod.* I, 263ᵃ ff.

Die Sterne.

Eine Reihe von Stellen, in welchen eine Pers. der Sterne vorliegt, gründen sich auf die noch im 17. Jahrhundert herrschende astrologische Anschauung, daß die Sterne mit dem Geschicke der Menschen innig verknüpft seien. Nach damals noch weit verbreiteter Auffassung, die auch C. vollkommen teilt, besaß jeder Mensch seinen glückbringenden oder unheilvollen Stern.[1]) So fragt Dejanira, welcher von den vielen Sternen, die das blaue Himmelsgewölbe umsäumen, der ihrige sei[2]), Eusebio spricht von seinem Stern, der ihn bald feindselig bedrohe, bald mitleidsvoll beschütze[3]), und der König Basilius beklagt den unheilvollen Einfluß, der seinem Sohne Sigismund von dessen Stern drohe.[4])

Die Sterne sind dem Menschen meist feindselig gesinnt und verfolgen ihn unablässig. So haben Rugero[5]) und Doña Maria[6]) viel unter der Grausamkeit ihres schlimmen Sternes zu leiden; Doña Beatriz und Doña Clara haben unter demselben Unglückssterne viel zu leiden[7]); Lisarda jammert, daß ihr Unglücksstern ihr mehr Übel bereite als man ahnen könne[8]), und der treue Diener Coquin beklagt seine Herrin

---

[1]) Selbst das Tier hat seinen schlimmen oder gütigen Stern: *Tambien un bruto nace | Con mala ó con buena estrella*, *Médico* I, 349c = I, 434 f.

[2]) *¿qué estrella de cuantas | Aquese azul manto bordan . . . . Es la mia? Tres m. prod.* I, 286b.

[3]) *la estrella, | Que enemiga me amenaza, | Y piadosa me reserva*, *Devocion* I, 55b.

[4]) *Á Segismundo mi hijo | El influjo de su estrella | (Bien lo sabes) amenaza | Mil desdichas y tragedias*, *Vida* I, 6c = II, 113 f.

[5]) *¡ Oh pasion dura y cruel | De la estrella en que nací! Lances* I, 42a.

[6]) *¡ Ay, crueldad | De estrella siempre enemiga! Astról.* I, 587b.

[7]) *¡ Que parecidas que son*
Nuestras penas, Clara bella!
Un mismo amor, una estrella
Rige nuestra inclinacion, *Hombre* I, 509b.

[8]) *es tal | La desdicha de mi estrella, | Que me previene mas mal | Del que presumís*, *Peor está* I, 102b.

Doña Mencia als eine unglückliche Frau, die von ihrem Sterne verfolgt werde.[1]) Doch bereiten die Sterne bisweilen auch Gutes; so preist Enrico seinen Glücksstern, der ihm die hohe Gunst der Infantin Flérida beschert habe.[2])

Nicht nur einzelne Sterne, die Planeten überhaupt beeinflussen den Menschen; es erzählt Ludovico, daß bei seiner Geburt alle sieben Planeten, Sonne, Mond, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, mißmutig und feindselig gesinnt, zugegen gewesen seien und jeder ihm eine andere schlechte Eigenschaft verliehen habe[3]), während wir von Cenobia erfahren, daß die Gestirne sich bemüht hätten, sie mit aller Schönheit und Kraft auszustatten.[4])

Jedoch selbst der feindseligste Planet vermag den Menschen in seinem Tun nur bis zu einem gewissen Grade zu beeinflussen; bei allen feindlichen Einflüssen schlimmer Gestirne behält nach der Ansicht unseres Dichters der Mensch trotzdem seinen freien Willen und kann die Sterne bezwingen:

„Da die sprödesten Geschicke,
Das unbändigste Gelüste,
Die feindseligsten Gestirne
Immer nur den Willen lenken,
Aber zwingen nicht den Willen.[5])

---

[1]) *Una infelice mujer / Perseguida de su estrella,* *Médico* I, 364c = III, 716f.

[2]) *mi felice estrella / Me ofrece gloria tan bella,* *Amor* I, 371a f.

[3]) *Todos siete planetas, / Turbados y descompuestos, / Asistieron desiguales / Á mi infeliz nacimiento,* *Purg.* I, 151b.

[4]) *Cenobia . . ., aquella / Deidad en quien los astros se miraron / Para hacerla tan fuerte como bella . . .* *Cen.* I, 188c.

[5]) *el hado mas esquivo, / La inclinacion mas violenta, / El planeta mas impío, / Solo el albedrío inclinan, / No fuerzan el albedrío,* *Vida* I, 5a = I, 788ff. Weiter finden wir in der *Vida: el hombre / Predomina en las estrellas,* II, 125f.; *vencerás las estrellas, / Porque es posible vencellas / Á un magnánimo varon,* II, 388ff.; *De hados y estrellas triunfando,* II, 466, u. a. m.; hierzu:

Los afectos humanos . . . / . . . viven atentos á una estrella / Que superior ilustra y predomina:

Y aunque es verdad que no se vencen della,
Con tal poder, ya que no fuerza, inclina,

Freilich ist C. in dieser Anschauung nicht immer konsequent; es heißt in anderen Stellen, daß ein Unglücklicher vergebens gegen seinen Stern kämpfe.[1] Die Sterne können schalten und walten, wie sie wollen[2], niemand kann sie zur Rechenschaft ziehen[3], und was sie verweigern, kann selbst durch List nicht erlangt werden.[4]

Natürlich finden wir bei unserem Dichter auch zahlreiche Anspielungen auf die damals noch weit verbreitete Astrologie, die *dudosa ciencia de un astro.*[5]

Der Himmel schreibt die Geschicke eines jeden Menschen mit goldenen Buchstaben auf krystallene Tafeln[6]; der Astrolog, der diese Sternenzeichen auf den demantnen Tafeln zu deuten versteht, wird zum lebendigen Orakel dieser flüchtigen Schrift[7], wie denn der gestirnte Himmel für jeden

---

Que pierden libertad, discurso y brio
El alma. la razon y el albedrio. Hombre I, 509a.

Scherzhaft heißt es von einer schönen Dame, in die ein galan verliebt ist: *Bien merece ser estrella, / Si su hermosura y su brio / Inclina vuestra albedrio.* Banda II. 156a.

[1]) *es en vano / Que un desdichado porfie / Contra su estrella,* Astról. I, 574b. *¿Habrá algun hombre en el mundo / Que desengañado quiera, / O que quiera aborrecido / Porfiar contra su estrella?* Saber I, 35a.

[2]) Der Mensch kann nicht ändern, was die Sterne einmal bestimmt haben:

— *quien tan bien conoció*
La fuerza de las estrellas,
Bien verá en sus luces bellas
Que no pude torcer yo
Lo que dispusieron ellas, Astról. I, 580c.

[3]) *No hay de lo que no hacen, / Quien las tome residencia,* Dama I, 169a.

[4]) *Lo que niegan estrellas, / Industria no lo concede,* Judas I, 317a.

[5]) May. monstruo I, 485b; in der Ausg. v. 1637 statt *dudosa* = *Duquesa,* fol. 147 A. 2. Spalte.

[6]) *todo el cielo escribe / Mi desdicha, que en él grabada vive / En papel de cristal con letras de oro,* May. monstruo I, 481b.

[7]) *En láminas leyendo de diamante / Caractéres de estrellas . . . Tanta es la fuerza de su estudio, tanta, / Que es oráculo vivo / De todo ese cuaderno fugitivo . . .* May. monstruo I, 481b.

Astrologen ein schöngebundenes Buch ist, in welchem er unsere Schicksale wie in einem Register eingetragen findet. [1])

Wie wird sich aber ein „Mann von tüchtiger Art" der Astrologie gegenüber verhalten?

Er wird den vorausgesehenen Ereignissen teils Glauben schenken, teils sie zu vergessen trachten, und entweder ihnen vorbeugen, oder nicht weiter auf sie achten,

> Denn er kann als Herr der Sterne,
> Durch die Tatkraft seines Willens
> Auf Gefahr sich vorbereitend,
> Böses selbst zum Guten wenden. [2])

Er wird weiter nicht blindlings seinem Sterne sich anvertrauen, sondern auf seine eigene Kraft und eigene Macht sich verlassen; diese, nicht die Sterne sind die Pole seines Willens [3]), wenn auch das Volk allgemein in dem Irrtume befangen ist, die Sterne übten den hauptsächlichsten Einfluß auf den menschlichen Willen aus. [4])

Abgesehen von den soeben besprochenen Fällen, die für die Pers. immer wieder die nämlichen Belege liefern, aber für die Beurteilung der poetischen Sprache nicht ins Gewicht

---

[1]) *ese estrellado zafiro . . . Á quien le sabe leer / Es encuadernado libro, / Donde están nuestros alientos / Asentados por registro.* May. monstruo I, 485c.

[2]) *debe el varon perfecto / Á los sucesos previstos, Darlos al crédito en una / Parte, y en otra al olvido: / Aquí para no esperarlos / Y allí para prevenirlos;*

> *Pues señor de las estrellas,*
> *Por leyes de su albedrío,*
> *Previniéndose á los riesgos*
> *Puede hacer virtud del vicio,*
> May. monstruo I, 485c.

[3])
> *No fiar de mi estrella mi cuidado,*
> *Sino de mi poder y el valer mio,*
> *Que ellos los polos son de mi albedrio.*
> Gal. fant. I, 295a.

[4])
> *¡Qué error tan recibido*
> *De la opinion comun . . . ha sido*
> *Decir que las estrellas*
> *De amor terceras son, y que está en ellas . . .*
> *La primera eleccion del albedrío!* Gal. fant. I, 295a.

fallen, werden die Sterne selten personifiziert, wenn sie auch sonst häufig zu Bildern und Vergleichen herhalten müssen und namentlich in der schwülstigen Sprache der Liebenden eine bedeutende Rolle spielen.

Die Sterne und die Blumen, die in liebevollem Frieden miteinander leben, sind oft die Vertrauten der Liebespaare [1]); so befragt eine Dame, die ihren Galan erwartet, die Blumen und die Sterne, ob er wohl kommen wird:

Blumen und Sterne, die ihr in schönem Wettstreit miteinander ringt, in der Nacht, um Licht zu spenden, am Tage, um zu leuchten, sagt mir, da ihr stumme Zeugen der seltsamsten Liebe seid, ob jener glückliche Liebhaber mich erwartet —

Flores y estrellas que hermosas
Rayo á rayo competís,
De noche para alumbrar,
De dia para lucir;
Pues sois del amor mas raro
Mudos testigos, decid . . . . .

---

[1]) *estrellas y flores / Siempre en amorosas paces, / Enlazadas unas de otras / Eran terceras de amantes,* *Casa* I, 131[b]; die Ausgabe von 1636 (fol. 30 recto, 2. Spalte oben) liest *terceras ó amantes*, eine Lesart, welche natürlich keinen Sinn gibt.

Die Sterne werden auch sonst oft zu den Blumen in Beziehung gebracht. „Bald nennt Calderon die Sterne die Blumen der Nacht, bald die Blumen die Sterne des Tages; bald ist der Himmel ein Feld von Sternen, bald das Feld ein Himmel von Blumen," so könnte man die bekannten Worte Schack's („bald ist der Garten ein Meer von Blüten, bald das Meer ein Garten von Schäumen", III, 84) passend variieren.

Als Beispiele seien angeführt das Sonett der Prinzessin Fenix, *Prínc.* I, 255[a] = II, 716 ff.; ferner *Banda* II, 156[c]:

¿Qué trofeos son mayores?
¿Un campo, cielo de flores,
O un cielo, campo de estrellas,

sowie:

si estrellas del dia son las flores,
Flores son de la noche las estrellas,
Mej. está I, 234[a], und:

las rosas . . . .
Estrellas son de otra esfera, *Con quien* II, 244[a].

Si aquel venturoso amante . . . .
Me está esperando . . . .[1])

Wenn am Abend der edle Glanz der Sonne erlischt, dann bleiben die Sterne, „die hellen Schatten der Sonne"[2]), als Vizeköniginnen zurück[3]); sie werden gleich dem Monde von der Sonne mit Licht gespeist[4]), doch leben sie nur kurze Zeit: eine Nacht ist das Lebensalter der Sterne.[5])

Am Morgen muß der schöne Haufen der Gestirne und Himmelszeichen[6]) vor dem Glanze der Sonne zurückweichen; verschwindet doch das winzige Licht eines Sternes vor dem Strahlenmeere des gewaltigsten aller Planeten.[7])

Bisweilen, an unheilvollen Tagen, entfernen sich die Sterne voll Mißmut und halten es für besser, wenn sie nicht da sind[8]); nur der Morgenstern, der infolge seines schönen Glanzes Herrscher im unruhigen Staate der Sterne ist[9]), verkündet den nahenden Tag.[10])

Der Himmel.

Calderon gebraucht *cielo* (*cielos*) ungemein häufig metonymisch für Gott, Vorsehung, Geschick —, ein Gebrauch, der

---

[1]) *Gal. Fant.* I, 306c.

[2]) *claras sombras del sol, Hombre* I, 505b.

[3]) *Poco há que se esconden / Del sol las luces bellas, / Dejando por vireinas las estrellas, Con quien* II, 242b; *Sustituyendo su ausencia (scil. ausencia del sol) / Las estrellas y la luna / Porque abrasadas vireinas / De la majestad del sol / Son la luna y las estrellas, Gal. fant.* I, 296c; ähnlich *Mágico* I, V. 655 ff.

[4]) *cobran . . . / Alimentos del sol en resplandores, Prínc.* I, 255a = II, 717 ff.

[5]) *Una noche es la edad de las estrellas, Prínc.* I, 255a = II, 723.

[6]) *Toda la caterva hermosa / De los astros y los signos, May. encanto* I, 394b.

[7]) *suela una estrella / Deshacerse al resplandor / Del sol, planeta mayor, Argénis* I, 448c; *Estando el sol delante, / ¿Qué estrella no caduca?, Saber* I, 26a.

[8]) *con mal contenta luz / Se ausentaron las estrellas, / Que solo esta vez tuvieron / Por venturosa la ausencia, Purg.* I, 157b.

[9]) *Yo en esas cortes bellas / De la inquieta república de estrellas, / Vi en el lugar primero / Por rey de las estrellas al lucero, Vida* I, 9c = II, 619 ff.

[10]) *no dió nuevas / Del dia ningun lucero, Banda* II, 153b.

auch in der Umgangssprache eingebürgert ist; man denke nur an die Ausdrücke: *Valgame el cielo! Hago testigo el cielo, ¡Sea el cielo testigo! Hago al cielo juez,* u. a. m.

Mit diesem metonymischen Gebrauch haben wir es in unserer Arbeit nicht zu tun; wir betrachten lediglich diejenigen poetischen Bilder, in welchen *cielo* (*cielos*) in der Bedeutung „das Himmelsgewölbe" personifiziert wird.

Da treffen wir zunächst auf die ungemein anschauliche Schilderung eines Gewittersturmes: Der Himmel, mit schwarzen Wolken überzogen, verkündet unter Donnern der Erde fürchterlichen Krieg und schleudert des Wassers Speere und und steinerne Kugeln auf sie herab:

se cubrió | El cielo de nubes negras, | Y publicando con truenos | Al mundo espantosa guerra, | Lanzas arrojaba en agua, | Balas disparaba en piedras.[1])

Ähnlich beschreibt der Dichter einen heftigen Schneesturm: Der Himmel, hinter dichten Wolken verhüllt, bekriegte die Erde mit Strahlen aus Schnee: *los cielos | Rebozados entre densas | Nubes, con rayos de nieve | Hicieron al mundo guerra.*[2])

Weiter erfahren wir, daß der Himmel am Tage ein blaues Gewand, einen herrlichen blauen Schleier trägt, der dem bunten Frühling gleicht,[3]) wie ihn denn der Dichter an einer anderen Stelle einen „blauen Narzissus" nennt, der in den ruhigen Meereswogen seine Schönheit betrachtet.[4])

Es ist zwar in Wirklichkeit mit diesem blauen Schleier nicht weit her, denn der Dichter sagt an der nämlichen Stelle von dem Blau des Himmels:

Diese Farbe schwebt im Scheine
Nur dem Auge vor; in Wahrheit
Ist der Himmel nichts als Klarheit,
Und er trägt der Farben keine.

---

[1]) *Devoc.* I, 55c.

[2]) *Purg.* I, 150b.

[3]) *Se viste de azul el cielo. | Primavera es su azul velo. | Donde son las flores bellas | Vivas luces, Banda* II, 156c.

[4]) *las aguas | Tan dulces y lisonjeras, Que el cielo, Narciso azul, | Se vió contemplando en ellas, Á secr. agr.* I, 609c.

Drum ist seiner Sphären Reine
Mit erlognem Blau umfangen. . . .,[1])

wie denn Calderon an mehreren Stellen ausspricht, daß der blaue Himmel, den wir schauen, weder Himmel sei noch blau.[2])

Nicht immer trägt der Himmel einen blauen Schleier; wenn er Schmerz empfindet, legt er einen grauen Schleier[3]) oder ein schwarzes Trauergewand um[4]), und „wenn er auch am Ende nicht empfindet, so scheint es doch wenigstens so".[5])

Zur Nachtzeit legt der Himmel ebenfalls einen schwarzen Schleier an, um den Tod der Sonne zu betrauern[6]), oder es dient der dunkle Schleier der Nacht ihm zum Gewande, mit welchem er sich verhüllt.[7])

Bisweilen empfindet der Himmel Neid, so über das große Heer der Spanier, da es an Glanz und Größe sein Sternenheer bei weitem überragt[8]), oder über den Schmuck der Nymphe Flora, der Herrscherin im fröhlichen Reiche der Quellen und Blumen, da ihre Farbenpracht in den grünen Laubgängen gar oft seine blauen Schleier an Glanz übertrifft, wenn im

---

[1]) *Schlegel* I, 403f.; *Banda* II. 156b.

[2]) *Peor está* I, 100c, s. oben bei sol. S. 10[8].
el cielo azul que miramos,
¿Habrá alguno que no crea
Vulgarmente que es zafiro
Que hermosos rayos ostenta?
Pues ni es cielo, ni es azul, *Saber* I, 34a.

[3]) *Siente el cielo y se oscurece*
Cubierto de un pardo velo, *Sitio* I, 112c.

[4]) *Cúbrese el cielo de luto,* *Arg.* I, 454b.

[5]) *Y si al fin no siente el cielo,*
Por lo menos lo parece, *Sitio* I, 112c.

[6]) *Purg.* I, 151c, s. S. 15[6].

[7]) *el manto negro / Capa de noche que viste / Para disfrazarse el cielo,* *Casa* I, 137a.

[8]) *el ejercito . . / Tan numeroso que dió / Envidia á la celestial / Esfera, viendole igual / En todo á sus luces bellas; / Porque al competir con ellas, / Excedió, dando desmayos, / En resplandor á sus rayos, / Y en número á sus estrellas,* *Sitio* I, 113a.

Widerstreite der Garten zu einem grünen Himmel, der Himmel zu einem blauen Garten wird.[1])

Eine Pers. liegt auch vor in der Drohung des Sigismund: Himmel, wie tust du recht, daß du mir die Freiheit nimmst. Denn gegen dich würd' ich zum Riesen, und um der Sonne jenes krystallene Gewölbe zu zerschmettern, häufte ich Berge von Jaspis auf dem Felsengrund empor.

¡Ah cielos, / Qué bien haceis en quitarme / La libertad! Porque fuera / Contra vosostros gigante / Que para quebrar al sol / Esos vidrios y cristales / Sobre cimientos de piedra / Pusiera montes de jaspe.[2])

Eusebio empfindet Furcht, nachdem er eine schwere Freveltat begangen: „Seht ihr nicht, wie der Himmel blutigrot über mich kommt? Wo gibt es für mich noch Sicherheit, wenn der Himmel mir seinen Zorn sehen läßt?"

¿No mirais sangriento el cielo
Que todo sobre mi viene?
¿Donde estar seguro puedo,
Si airado el cielo se muestra?[3])

Ähnlich ruft Polonia im Fieberschauer aus: Der Himmel zittert und wankt in seinen Polen, und sein wunderbares Prachtgebäude bedroht mich im höchsten Zorne.[4])

Schönen Damen muß sogar der Himmel huldigen, so der göttergleichen Estrella, „zu deren Füßen sich / Senkt des

---

[1]) *Flora . . . . / . . cuya cultura el cielo / Mismo envidió tantas veces . . . .* *Tres m. prod.* I, 236[b] f.

[2]) *Vida* I, 3[a] = I, 329 ff. — Gleich Sigismund will der König Egerio wie ein zweiter Nimrod den Himmel stürmen, *Purg.* I, 149[c].

[3]) *Devocion* I, 63[b]. Vielleicht steht hier *cielo airado* bereits metonymisch für Gott, wie denn die eigentliche und die übertragene Bedeutung von *cielo* oft ineinander übergehen. Man vergleiche: *No ha sido / Airado el cielo conmigo, / Curcio, en haberte incontrado* (hier ist *cielo* = Gott oder Geschick), *Dev.* I, 66[b] mit: *Los ejes rotos vi del firmamento, / El cielo desató toda su ira. / La tierra se estremece y gime el viento,* *Purg.* I, 160[a].

[4]) *El cielo tiembla / Desquiciado de sus polos, / Y su fábrica perfecta / Á mí me está amenazando / Con su eminente soberbia,* *Purg.* I, 158[a] f.

Himmels Glanz und Wonne“ [1]). wie denn eine solche Schönheit bisweilen auch *cielo* [2]) genannt wird. Wenn, nach der Ansicht der Philosophen, der Mann eine kleine Welt darstellt, so ist die Frau gewiß „ein Himmel im Kleinen.“ [3])

So ist die Infantin Flérida „der Himmel selbst“ [4]), die zarte Marianne ist ein „vergänglicher Himmel“ [5]); Lisarda vergleicht die schöne Flérida mit dem Himmel, während sie sich selbst bescheiden „tierra“ nennt [6]); zum Schlusse einigen sich die beiden Schönen: Laßt uns beide Himmel sein . . . Nur des Mondes Himmel schein' ich, Scheint der Sterne Himmel Ihr. [7])

Die Wolken und die Blitze.

Vom Himmel steigen die Wolken gleich Wassersüchtigen bisweilen zum Meere hinab, um ihren brennenden Durst zu löschen [8]); sie werfen sich auf das Meer, um in seiner blauen

---

[1]) *esta diosa humana, / Á cuyos divinos piés / Postra el cielo su arrebol, Vida* I, 8ᵇ = II, 401 ff.

[2]) Cf. *en esta aldea ví la maravilla / Del cielo, reducida en una dama . . . Á secr. agr.* I, 598ᵃ.

[3]) *Vida* I, 9ᵇ = II, 580 ff.; siehe K_1, zu dieser Stelle (S. 96); *Hombre* I, 503ᶜ. Weiter heißt es von der schönen Estela von Salveric: *Si á otras hermosuras / Un mundo pequeño llaman / Tu eres un cielo pequeño, Amor* I, 368ᶜ.

[4]) *el mismo cielo, Amor* I, 367ᶜ.

[5]) *cielo caduco, May. monstrùo* I, 501ᶜ.

[6]) *cuán gravemente yerra*
Quien asi rinde á la tierra
Todas las luces del cielo, Peor está I, 93ᵇ.

[7]) *Fuéramos cielos las dos . . . .*
Seré el cielo de la luna, (= Flérida)
Y vos (= Lisarda) el de las estrellas, P. está I, 93ᵇ;
vgl. zu dieser Stelle Klein 11, 1, S. 511.

[8]) *Tal vez la nube mas lijera*
Al mar sedienta baja, y llena sube,
Calándose hoy al mar desa manera
Hidrópica sin duda alguna nube,
Tres m. prod. I, 268ᵇ.

Flut den Regen zu empfangen, den sie in Krystall wieder von sich geben.[1])

Hoch über der Erde schmieden sie ihre Blitze, die verhängnisvolle Ausgeburt der Wolken[2]); nur bei Erdbeben scheint es, als ob sie im Innern der Erde ihre Waffen schmiedeten[3]); mit ihren Blitzen, mit Donner und Regen stiften sie Frieden unter den kämpfenden Menschen, d. h. ein heftiges Gewitter macht dem Kampfe ein Ende.[4])

In einem Falle werden auch die Wolken als Zeugen angerufen; es schwört nämlich der Tetrarch dem fliehenden Tolomeo, er werde ihn überall mit seiner Rache verfolgen:

„Flögst du auch zur Himmelssphäre,
Sollen dort der Wolken Heere
Zeugen meiner Rache sein!"

Si al mismo cielo te subes,
Campaña serán las nubes
Que hagan de mi honor alarde.[5])

Die Erde.

Für gewöhnlich zeigt uns die Erde ihr ernstes, bekümmertes Antlitz voll finsterer Runzeln[6]), doch bei besonderen Anlässen öffnet sie ihren Mund, um sich zu beklagen, und speit graue Rauch- und Feuerwolken aus[6]), wie denn finstere Gewölbe und Höhlen, sowie Minen und Schächte als grausige Schlünde

---

[1]) *Á la mar se arrojan*
Á concebir en zafir
Lluvias que en cristal abortan,
Prínc. I, V. 254 ff. = I, 246c.

[2]) *Del embrion de las nubes*
Sean los rayos abortos, *M. encanto* I, 403c.
Al rayo que de la nube
Preñado es fatal aborto, *Gal. fant.* I, 302b.

[3]) *¿Cuándo, contra la costumbre,*
En el centro de la tierra
Forjan sus rayos las nubes? *May. encanto* I, 408c.

[4]) *pusieron paz las nubes . . .* *May. encanto* I, 404a.

[5]) *May. monstruo* I, 498c.

[6]) *no sufre / Ella aun de su grave faz*
La arrugada pesadumbre;
Pues abre para quejarse

bezeichnet werden, aus welchen die Erde mit traurigem Gähnen ihre Schrecken ausdunstet. [1])

Trefflich wird die Erde personifiziert in der Schilderung von Wiege und Grab, die uns Don Fernando, der standhafte Prinz, entwirft. Er vergleicht die Erde mit einem Menschen, der die gefalteten Hände emporhält, um eine Gabe zu empfangen, und die Hände umdreht, um die empfangene Gabe wieder wegzuwerfen.

Bei unserer Geburt nimmt uns die Erde in ihre gefalteten Hände auf, da ihr an unserem Besitze gelegen ist (Form der Wiege, nach oben offen); wenn sie aber, ärgerlich oder zornig, sich unser entledigen will, kehrt sie die gefalteten Hände um und schleudert uns weg (Form des Sarges, nach oben geschlossen):

El mundo, cuando nacemos
En señal de que nos busca
En la cuna nos recibe,
Y en ella nos asegura,
Boca arriba; pero cuando
O con desdén ó con furia
Quiere arrojarnos de sí,
Vuelve las manos que junta.
Y aquel instrumento mismo
Forma esta materia muda;
Pues fué cuna boca arriba
Lo que boca abajo es tumba . . . [2])

In vielen Stellen werden der Erde Züge des menschlichen Seelenlebens beigelegt.

Beim Tode Christi erbebt sie [3]); bei der Geburt des Prinzen

---

Una boca, y de ella escupe
Pardas nubes de humo y fuego. *M. encanto* I, 408c.

[1]) *La horrible boca . . . / Por donde en tristes bostezos / Horrores la tierra escupa,* *Puente* I, 211a; [*la mina*], *por cuya boca / Bosteza la tierra asombros,* *Gal. fant.* I, 302c; I, 301a; *el hielo con que bosteza Esta rústica tristeza,* *Vírgen* I, 344a.

[2]) *Prínc.* I, 259a f. = III, 494 bis 513.

[3]) *Aquel mortal parasismo,*
Cuando, cerrados los cielos,
La tierra se estremeció. *Vírgen* I, 331a.

Sigismund glaubt die Erde, von lebendigen Flammen überströmt, ihren letzten Todeskrampf zu erleiden [1]); sie soll Anteil nehmen an dem Unglücke des Volkes Israel [2]); in Blumenschrift verkündet sie die Größe Gottes [3]), und die Seeleute, die nach langer Irrfahrt auf der stürmischen See glücklich den rettenden Strand betreten, rufen ihr begeistert zu: „Sei gegrüßt, und abermals gegrüßt, barmherzige Matter“, «*¡Salve, y salve otra vez, Madre piadosa!*» [4])

Wie wir oben gesehen, verkündet ihr der Himmel bisweilen den Krieg und schleudert des Wassers Speere und steinerne Kugeln [5]) oder Pfeile aus Schnee auf sie herab [6]); doch kommen beide meist friedlich miteinander aus, die Erde verdankt dem Himmel Schmuck und Schönheit, und hat dafür keine Geheimnisse vor ihm in ihrem dunklen Schoße,

Weil der Himmel selbst, obwohl
Himmel, Zins für Wohltat fordert. [7])

Kleidet sich der Himmel in blau, so legt die Erde ein grünes Gewand an [8]) und tritt in ihrer Farbenpracht oft mit

---

[1]) *anegado / El orbe en incendios vivos, / Presumió que padecia / El último parasismo*, *Vida* I, 4c = I, 692 ff.

[2]) *á tanta ruina / Haga sentimiento el orbe*, *Judas* I, 311c.

[3]) *¿No escribe la tierra / Con caractéres de flores / Grandezas vuestras?* *Purg.* I, 154a.

[4]) *Saluda el pelegrino, / Que en salado cristal abrió camino,*
La tierra donde llega,
Cuando inconstante y náufrago se niega
Del mar á la inconstancia procelosa, *M. encanto* I, 391a,
ebenso *Argénis* I, 437a;
¡Oh madre tierra, que bien
Me recibes! Dulce patria / Eres, *Lances* I, 43c; cf. K_2, S. 200 f.

[5]) *Devocion* I, 55c, s. oben S. 54 [1].

[6]) *Purg.* I, 150b, s. S. 54 [2].

[7]) d. h. es kommt alles an den Tag:
La tierra, viendo el adorno
Y la hermosura que debe
Á ese cristalino globo . . . .
Le ofreció de no encubrirle
Nada en su centro mas hondo,
Que aun los cielos, con ser cielos,
Dan las mercedes á logro, *May. monstruo* I, 497c.

[8]) *el suelo de verde / Se viste*, *Banda* II, 156c.

dem Himmel und dem Meere in Wettstreit, wobei sie mit ihren blauen Schatten bisweilen den Himmel und mit ihrem grünen Gewande das Meer an Glanz übertrifft.[1])

Wenn wir uns jetzt zu den einzelnen Teilen der Erde wenden, so fesseln zunächst Erdteile, Länder und Städte unsere Aufmerksamkeit.

Siegesbewußt betritt Don Fernando an der Spitze des portugiesischen Heeres den Strand Afrikas: „Ich will der erste sein, schönes Afrika, der deine sandige Küste erklettert, damit unterdrückt vom schweren Tritte meines Fußes du in deinem Nacken die starke Macht spüren mögest, die dich zähmen soll. . . . . Nur keine Furcht," sagt er drauf zu seinem Bruder Don Enrique, als dieser beim Betreten des Landes strauchelt, „Dein Fallen kommt daher, daß das Land selbst Dich als seinen Herrn gebeten hat, es zum Empfange zu umarmen":

Yo he de ser el primero, Africa bella,
Que he de pisar tu márgen arenosa,
Porque oprimida al peso de mi huella
Sientas en tu cerviz la poderosa
Fuerza que ha de rendirte . . . . .
. . . . — el caer agora ántes ha sido
Que ya, como á señor, la misma tierra
Los brazos en albricias te ha pedido.[2])

Weiter heißt Europa die große Mutter so vieler mächtiger Berge[3]), und Ludovico berichtet, daß „Irland ihn wie eine Mutter aufgenommen habe, aber bald zur Stiefmutter für ihn geworden sei."[4])

In den bekannten Worten gleich im Anfange der *Vida*: „Wie schlecht empfängst du, Polen, einen Fremdling, da du

---

[1]) *Y la tierra con los dos,*
Pues con tornasoles vence
Al cielo en sombras azules
Y al mar en celajes verdes, Argénis I, 456a.

[2]) *Prínc.* I, 247c u. 248a = I, V. 477 ff.

[3]) *Gran madre de tantos / Hijos, cuyo aborto fueron / Los montes* Vírgen I, 330c.

[4]) *Irlanda . . . como madre / Me recibió, pero luego / Fué madrastra para mí, Purg.* I, 152a.

mit Blut seine Ankunft in deinen Sand niederschreibst" [1]) ist doch wohl auch Pers. des Landes Polen eher als Metonymie (das Land für das Volk) anzunehmen. Ähnlich sagt auch der alte Fabio, der von einer Reise zurückkehrt: „Wie schlecht empfängst du mich, mein Vaterland! Am Tage, da ich an deiner Schwelle ankomme, finde ich zuerst meine Leiden und meine Plagen vor" [2]), während Otañez, der bei seinem vermeintlichen Ritte durch die Lüfte [3]) glaubt, in seiner Heimat angelangt zu sein, voll Freude ausruft: O Vaterland, laß mich voll Dankbarkeit deinen Boden küssen: *« Oh patria mia, / Deja que tu tierra besa / Agradecido! »* [4])

Von den Städten finden wir zunächst Rom und Jerusalem personifiziert.

An der Spitze des aufrührerischen Heeres sagt Sigismund: Könnte mich doch heute die mächtige Roma im Glanze ihrer Jugendtriumphe sehen! Wie würde sie sich freuen, in mir den Mann gefunden zu haben, der ihre gewaltigen Heere beherrschte und dem bei seinem hochfahrenden Sinne es ein Leichtes wäre, den Himmel selbst zu erobern:

Si este dia me viera
Roma en los triunfos de su edad primera,
¡Oh, cuánto se alegrara,
Viendo lograr una ocasion tan rara
De tener una fiera
Que sus grandes ejércitos rigiera,
A cuyo altivo aliento
Fuera poca conquista el firmamento.[5])

Weit grimmiger hören sich die Worte des Libio an: „Wenn du auch die Kronen vieler Völker trägst, mächtige

---

[1]) *Mal, Polonia, recibes / Á un extranjero, pues con sangre escribes Su entrada en tus arenas,* Vida I, 1ª = I, 17 ff.

[2]) *¡Qué mal, patria, me recibes!*
El dia que á tus umbrales
Llego, encuentro lo primero
Mis penas y mis pesares, Banda II, 166ª.

[3]) Astról. I, 592ª.

[4]) Astról. I, 593ª.

[5]) Vida I, 15ᶜ = III, 469 ff.

Roma, so will ich heute doch an dir grausame Rache üben."[1]) Wir haben in beiden Fällen an die symbolische Darstellung der Roma als Statue, weibliche Figur, zu denken.

An dieser Stelle müssen wir der herrlichen Worte Erwähnung tun, die der siegreiche Octavian an die im Morgensonnenscheine erstrahlende Stadt Jerusalem richtet:

„Sei gegrüßt, du große Hauptstadt des Orients, du göttliches Jerusalem. Sei gegrüßt, du Kaiserin von Palästina und Herrin Asiens, welcher auf Auroren ros'umkränzten Auen

Durch stumme Strahlentöne
Huldigt die Sonn' in jugendlicher Schöne.

Salve, tú, ó gran metrópoli de Oriente,
Jerusalen divina.
Salve, ó tú, emperatriz de Palestina
Y del Asia señora,
Que en el rosado imperio del aurora,
Con luciente voz muda[2])
El sol en su primera edad saluda.[3])

Von den spanischen Städten wird das edle Barcelona mit einer Fürstin verglichen, welcher auf hohem Thron am Meere sitzend, die schaumigen Wogen die Füße netzen[4]); der Stadt Madrid winkt Otañez einen Abschiedsgruß zu[5]), und die Stadt Toledo, das Herz Spaniens[6]), wird von dem Negerfürsten Aben Tarif in Worten ehrenden Lobes gefeiert, ja selbst der Tajo, welcher, der herrlichen, unvergänglichen Stadt die Füße bespült, spendet ihr ungebeten Goldkörner als Tribut in seinen Wellen.[7])

---

[1]) *Aunque te corones / De naciones, Hoy. Roma, en tí determino Vengarme,* Cenobia I, 200ª.

[2]) In der Ausg. v. 1637 *voz y lengua muda*, fol. 156 verso.

[3]) *May. monstruo* I, 494ᶜ.

[4]) *la ilustre Barcelona, / Á cuyo altivo dosel / El mar con rizas espumas / Argenta el sagrado pié,* Lances I, 40ª.

[5]) *¡Adios, Madrid! desta vez / No pienso volver á verte,* Astról. I, 591ᶜ.

[6]) *es Toledo el corazon de España,* Vírgen I, 334ᶜ.

[7]) *Si hablarte puedo, / Escucha, imperial Toledo . . . . / inmortal ciudad de España,*

Vivo solar de su mejor nobleza,

Berge und Felsen.

Ausführlich beschreibt Calderon den Berg mit der Höhle des Fegefeuers[1]), den er, wie dies im Spanischen häufig ist[2]), mit einem menschlichen Haupte vergleicht, wobei dem Berge Teile und Tätigkeiten des Menschen beigelegt werden.[3])

Heben wir die personifizierenden Züge dieser Beschreibung hervor:

Der rauhe Berg, dessen düstere Stirn mit Eichen bewachsen ist, blickt drohend auf das reine Licht der Sonne.[4])

Voll Eigensinn hat er nie geduldet, daß der Fuß eines Menschen ihn betrete. Sein Antlitz voll grauser Runzeln erregt Bewunderung, Staunen und Furcht zugleich.[5])

Seht ihr, heißt es weiter,

— den Felsen dort, der nur mit Mühe,
Wie's scheint, vermag sich aufrecht zu erhalten,
Den nur die Angst, daß er zum Abgrund fliehe
Im Stande war, im Sturze aufzuhalten?
Er ist's Gebiß, daß er zusammenziehe
Dort eines Rachens gräßliches Entfalten,
Der unter ihm mit grausem Klaffen gähnet,
Durch den des Berges Atem schaurig stöhnet.[6])

Á quien el Tajo, que tus plantas baña,
Granos de oro tributa por grandeza, Virgen I, 334a.

1) *Purg.* I, 159c.

2) Cf. K_1 X, S. 5.

3) *semblante, boca, labios, cerviz, cabello, greña; ceño, soberbia pereza, melancólico bosteza.*

4) *rústico monte . . .*
Cuyo ceño, de robles coronado,
Amenazó del sol la lumbre pura . . .

5) *. . . . es tanta*
Su soberbia que nunca ha consentido
Muda impresion de conducida planta.
Su semblante intricado y retorcido,
Que visto admira, que admirado espanta,
Causando asombros . . . .

6) *¿No ves ese peñasco, que parece*
Que se está sustentando con trabajo,

Und dieser Schlund, umgeben von Cypressen,
Zwei Felsen bilden seine starren Lippen,
Er ist dem wilden Nacken angemessen.
Als Mähne hängt hernieder von den Klippen
Unnützes Kraut, vom Sonnenstrahl vergessen. [1]) . . .

In dieser Beschreibung, die sich über 32 Verszeilen erstreckt, finden wir fast sämtliche charakteristischen Züge vereinigt, die der Dichter seinen Bergen zuzulegen pflegt.

Mit finsteren Blicken, mit düster gerunzelter Stirn sehen die Berge auf das reine Licht der Sonne [2]); sie krönen, stolz emporragend, ihre hohe Stirn mit Lichtstrahlen [3]) oder Sternen [4]); reichen sie doch bis an das Licht der Sonne selbst hinan [3]), vermögen sie doch bisweilen durch ihre Höhe den Glanz der Sonne zu trüben. [5])

Stolz und hochmütig erhebt der Oeta seine Stirn [6]); die rauhen Berge von Phlegra treten mit dem Himmelsgewölbe

---

Y el ansia misma que padece
Ha tantos siglos que se viene abajo?
Pues mordaza es que sella y enmudece
El aliento á una boca, que debajo
Abierta está, por donde con pereza
El monte melancólico bosteza.

[1]) *Esta, pues, de cipreses rodeada,*
Entre los labios de una y otra peña,
Descubre la cerviz desaliñada,
Suelto el cabello, á quien sirvió de greña
Inútil yerba, aun no del sol tocada . . . .
Purg. I, 159[c]; *Lorinser* 4, S. 57 f.

[2]) *este monte eminente, / Que arruga al sol el ceño de la frente, Vida* I, 1[a] = I, 15 f. Vgl. zu dieser Stelle K_1, X, S. 5.

[3]) *esta excelsa cumbre / Que del sol se atrevió á tocar la lumbre, / Y altiva y eminente, / Coronada de rayos la alta frente, May. encanto* I, 407[b].

[4]) *aquella / Punta vecina al sol, que de una estrella / Corona su tocado, Purg.* I, 149[a].

[5]) *aquella cumbre, / Que al sol se atreve á profanar la lumbre, Purg.* I, 149[c].

[6]) *el Oeta, / Monte que altivo y soberbio, / Es, empinando la frente, Verde coluna del cielo, Tres. m. prod.* I, 282[a].

in Wettstreit, da ihre hohen Bergesspitzen sich stolz mit den Sternen messen [1]); in einem Vergleiche führt der Dichter auch den Vesuv ein, der, ein rauhes Vorwerk aus Stahl, Feuergeschosse und Rauchsäulen zum Himmel emporwirft und als Rebell sich selbst gegen die Sonne wagt, wenn auch seine Asche im Vergleich zur Sonnenglut kalt ist wie Schnee. [2])

Um das hohe Haupt der Berge bauschen sich die Wolken als Turban [3]); ja bisweilen stoßen sie mit der Stirn an das Himmelsgewölbe an oder durchbrechen sogar den blauen Himmelsschleier. [4])

Einem Atlas gleich tragen die Berge das Himmelsgewölbe oder den Sonnenball [5]) auf ihren Schultern [6]); bisweilen öffnen sie den Mund, um Atem zu schöpfen [7]), oder gähnen aus Langeweile oder Trägheit melancholisch vor sich hin, aber Felsstücke, die wie ein Knebel über dem Schlund herabhängen, bringen sie zum Schweigen. [8])

---

[1]) *Asperos montes de Flegra, / Cuya eminencia compite / Con el cielo, pues sus puntas / Con las estrellas se miden*, *May. encanto* I, 409[c].

[2]) *[No asi] el Vesubio fiero, / Que baluarte rústico de acero, / Contra los cielos vomitar presumo / Bombas de fuego y pólvora de humo, / Comunero del sol, al sol se atreve, / De cuyo incendio es la ceniza nieve; [Como . . .]*, *Gal. fant.* I, 301[a].

[3]) *Altas montañas, de quien / Turbante han sido las nubes*, *M. encanto* I, 409[b].

[4]) *una montaña eminente. / Tanto que para pasar / De los cielos, con la frente / Abolló, si no rompió / Ese velo azul celeste*, *Purg.* I, 165[b].

[5]) *¿No miras ese monte, ó nuevo Atlante,*
Que, coluna del sol, al sol se atreve,
Dando batalla en derretida nieve
Al mar, que espera aun menos arrogante?
Argénis I, 453[a]; *Tres m. prod.* I, 284[b].

[6]) Zu «*espalda de un monte*», was eine bereits verblaßte Pers. darstellt, cf. Dante, Inferno I, 16 f.:

[a piè d'un colle giunto]
Guardai in alto, e vidi le sue spalle
Vestite già dei raggi del pianeta —

Also im Italienischen die gleiche Metapher „Schulter des Berges" für unser deutsches „Bergrücken".

[7]) *la roca / Abra una funesta boca, / Tronera por quien respira / Una cueva*, *Argénis* I, 440[b].

[8]) *Purg.* I, 159[c], s. oben S. 64 f.; *esta boca, / Por donde melan-*

Die Berge bekriegen das Meer mit Strömen geschmolzenen Schnees[1]; dafür werden sie oft vom Meere belagert[2]; so liegt Tox, der Geburtsort des heiligen Patrizius, auf einem Berge, den das Meer in engem Gefängnisse gebunden hält, d. h. das Meer umgibt den Berg von allen Seiten.[3])

Auch Züge des menschlichen Seelenlebens werden den Bergen verliehen.

Vor dem großen Heere des Fierabras mit seinen Kriegselefanten und Pferden bekommen die Berge Angst und zittern, wenn sie eine solch ungeheure Last zu tragen haben[4]; selbst ein stolzer Berg ächzt und stöhnt, wenn der rauhe Wind ihm gar zu arg mitspielt.[5]) Voll Stolz beschaut aber auch der Berg, der im Winter in tiefe Nebel gehüllt eisbedeckt dalag, die Farbenpracht, welche der Frühling mit seinen Blumen ihm verleiht; so vermag der Berg Enttäuschungen, Mühsale und Beschwerden zu ertragen, wenn ihm nur die Hoffnung auf bessere Zeiten bleibt; wenn ihm die Hoffnung fehlte, würde auch er der Last der Jahre erliegen.[6])

Gleich dem Berge ragt der Fels hoch empor über Land und Meer, als Gebieter von Tälern und Wellen[7]; die Flüßchen

---

cólico bosteza | El monte: sea mordaza dura roca, | Que enmudezca este horror, esta tristeza, *Virgen* I, 329 b/c.

1) *Argénis* I, 453a; *Tres m. prod.* I, 284b, s. ob. S. 66, Anm. 5.

2) *del mar sitiado*, *Tres m. prod.* I, 267a; *Argénis* I, 439b.

3) *Tox . . . se asienta | En un monte, á quien el mar | Ata con prision estrecha*, *Purg.* I, 150a.

4) *Los montes de sustentallos | Deliran ó se estremecen, | Que montes vivos parecen | Elefantes y caballos*, *Puente* I, 209b.

5) *Quéjase un monte arrogante | De las injurias del viento, | Cuando le ofende violento*, *Á secr. agr.* I, 597b.

6) *Apénas el invierno helado y cano*
Este monte con nieblas desvanece,
Cuando la primavera le florece,
Y el que helado se vió, se mira ufano . . .
Con esperanza sufre desengaños
Un monte; que á faltarle la esperanza
Ya se rindiera al peso de los años.
Tres m. prod. I. 284a.

7) *esa punta, que hace | Corona al mar y á la tierra, | Arbitro de ondas y valles*, *May. encanto* I, 406c.

Nereus und Doris sind nach dem Zeugnisse der Mythologie die Tränen, die ein Felsblock weint [1]); in sich selbst verliebt wie Narcissus bespiegeln sich die blumengeschmückten Felsen im Meere [2]), wie denn auch der Fels, auf welchem die Stadt Toledo gelegen ist, im krystallhellen Spiegel des Tajo seine Schönheit mit solchem Hochmute beschaut, daß er in sich selbst verliebt, sich nur mit der größten Mühe über dem Wasser aufrecht erhält. [3])

Die Steine.

Nicht nur Felsen, auch Steine werden von unserem Dichter beseelt, empfindet doch selbst ein Stein Schmerz, wenn er von seinem Felsenschoße losgerissen wird. [4])

Als der Herrscher in der gelehrten Akademie der Steine erscheint infolge seiner strahlenden Schönheit der Diamant [5]), vor dessen Blicke nicht einmal der Magnet, dem doch sonst jedes Stück Stahl gehorchen muß [6]), es wagt, seine Kraft fühlen zu lassen, denn auch er muß dem Diamanten als seinem Könige Gehorsam schwören. [7]) Der Glanz des Diamanten ist nur der Sonne vergleichbar, ja, ist noch weit glänzender als das Sonnenlicht [8]), wie denn dieser Edelstein in verschiedenen Stellen

---

[1]) *Nereo y Doris, / Qué, lagrimas de un peñasco, / Al mar en dos fuentes corren,* May. encanto I, 393[c].

[2]) *las faldas lisonjeras / De estos elevados riscos, / Que son del puerto de Jafa / Enamorados Narcisos,* May. mónstruo I, 485[a].

[3]) *en el espejo / Del rio ve su hermosura / Con tal desvanecimiento, / Que enamorada de sí / Sobre las ondas del Tejo / No sin gran fatiga, há tantos / Siglos que se está cayendo,* Virgen I, 330[c].

[4]) *De su centro con dolor / Siente una piedra arrancada,* Sitio I, 112[c].

[5]) *Yo vi entre piedras finas / De la docta academia de sus minas, / Preferir el diamante, / Y ser su emperador por mas brillante,* Vida I, 9[c] = II, 615 ff.

[6]) *el iman difícilmente / Intentara que obediente / El acero le dejara,* Casa I, 129[a].

[7]) *El diamante, á cuya vista / Ni aun el iman ejecuta / Su propiedad, que por rey / Esta obediencia le jura,* Prínc. I, 259[a] = III, 458 ff.

[8]) *hace de la luz desden,* Astról. I, 581[b].

geradezu als „Sohn der Sonne“, *hijo del sol*, bezeichnet wird [1]), da ja die Sonne selbst die Diamanten erzeugt.[2])

Der Garten.

Zunächst lernen wir in der Schilderung des Wettstreites zwischen Garten und Meer eine gute Probe des *estilo culto* kennen[3]).

Voll Neid auf die vom Winde zierlich gekräuselten Wellen möchte der Garten es dem Meere gleichtun, da kommt ihm der linde Zephyr zu Hilfe und wiegt die Blumen des Gartens hin und her, so daß der Garten aussieht wie ein Meer von Blumen. Doch

> das Meer, betrübt, zu sehen
> Wie der Garten zierlich pranget
> Von Natur, nun auch verlanget
> Ihm an Schmuck nicht nachzustehen . .
> . . . Und so sieht man lieblich kämpfen
> Blaue Flur und grüne Bucht.

Mit den gekräuselten Wogen und den bunten Farben ist der Garten ein Meer von Blumen und das Meer ein Garten von Schäumen.

> *— el jardin, envidioso*
> *De ver las ondas del mar,*
> *Su curso quiere imitar,*
> *Y asi el céfiro amoroso*
> *Matices rinde y olores,*
> *Que soplando en ellas bebe,*

---

[1]) *P. está* I, 100[a]; *Banda* II, 168[a]. *Este diamante, farol / Que con luz hermosa y nueva, / Para su limpieza prueba / Ser luciente hijo del sol*, *Á secr. agr.* I, 598[a].

[2]) *[diamantes] . . . Siendo el sol quien los engendra*, *Hombre* I, 508[c]; *los diamantes . . . . hoy son piedras, y rayos fueron antes / Del sol, que perficiona y ilumina / Rústico grano en la abrasada mina*, *Á secr. agr.* I, 598[a].

[3]) *La emulacion que en reflejos*
Tienen la tierra y el mar, *Prínc.* I, 245[c] = I, 71f.

Y hacen las hojas que mueve
Un océano de flores;
Cuando el mar, triste de ver
La natural compostura
Del jardin, tambien procura
Adornar y componer
Su playa . . . . . .
Compite con dulce efeto
Campo azul y golfo verde,
Siendo ya con rizas espumas
Y con mezclados colores,
El jardin un mar de flores,
Y el mar un jardin de espumas. [1])

Mit Recht bemerkt Kannegießer zu dieser Schilderung: Gesucht scheint uns Deutschen die Vergleichung zwischen Meer und Garten, aber für den Spanier ist sie es nicht, wenn wir uns die Lage der Gärten an den spanischen Seeküsten ganz nahe dem Meere denken.[2])

Die Gärten, in sich selbst verliebt wie ein schöner Narzissus aus Smaragd, beschauen sich im Wasser[3]); mit Gewalt entreißen sie dem Jahre den holden Frühling und behalten ihn als ihren Genossen zurück[4]); sie errichten ihm Statuen aus Rosen über Tempeln aus Jasmin[5]), da er in schönen Gärten mit Vorliebe seinen Thronsitz aufschlägt.[6])

Wenn die Prinzessin Fenix gleich dem glänzenden Abendrote über das Meer hinfährt, dann glaubt der Garten, das wirkliche Abendrot zu sehen, und beklagt sich voll Melancholie beim Meere, daß der Tag so kurz gewesen, da nun die Sonne

---

[1]) *Prínc.* I, 245[c] = I, 77 ff. Cf. *Lances* I, 38[c]; *Castigo* III, 379[c].

[2]) Herrigs Archiv, 29. Band, 1861, S. 32.

[3]) *Estos jardines que hermosos / Narcisos son de esmeralda / Y enamorados de sí / Se están mirando en las aguas*, *M. encanto* I, 404[b].

[4]) *usurpan / Al año la primavera / Y aqui la tienen por suya*, *Lances* I, 42[b].

[5]) *á la primavera hermosa / Labran estatuas de rosa / Sobre templos de jazmines*, *Prínc.* I, 245[b] = I, 57 ff.

[6]) So nennt unser Dichter den Park von Aranjuez: *admirable / Dosel de la primavera*, *Casa* I, 132[a].

schon untergehe[1]); die schöne Flora beneidet der Garten um ihren herrlichen Blumenschmuck, denn er möchte in der gleichen Weise mit prächtigen Blumen geziert sein wie sie[2]); in der schwülstigen Sprache der Liebenden spielt, wie so viele andere Naturobjekte, auch der Garten eine bedeutende Rolle: kommen doch die Liebespaare, wie wir oben gesehen haben, bei der Nacht heimlich im Garten zusammen, so daß der Garten und die Nacht oft zu Zeugen von so manchem Liebesabenteuer werden.[3]) Den beiden, dem Sammelplatze für die Sterne und für die Blumen, vertrauen sich die Liebenden arglos an[4]), und eine Schöne, die sich von ihrem Galan verlassen wähnt, klagt dem traurigen, düsteren Garten, der mit seinen Quellen und seinen Rosen zu fröhlichen Zeiten ihr Liebesglück miterlebt hatte, auch ihr Leid:

Triste, funesto jardin,
Tu, que un tiempo mas alegre,
Si pompa del amor fuiste
Ruina ya del amor eres . . . . . .
Oye mis desdichas, pues
Lugar á mis dichas deben
Tus cristales y tus rosas.[5])

Im folgenden betrachten wir das anmutige Volk der Bäume[6]), sowie das liebliche Heer der Blumen.[7])

---

[1]) *cuando tanto arrebol / Errar por sus ondas vea / Con grande melancolía / El jardin al mar dirá:*
«Ya el sol en su centro está:
Muy breve ha sido este dia». *Prínc.* I, 245[b] = I, 63 ff.

[2]) *Flora en fin / Fué desperdiciando flores, / Tan hijas suyas, que oí / Para adornarse otra aurora / Se las envidió el jardin, Mej. está* I, 241[a].

[3]) *testigos / Fueron de venturas tales / La noche y jardin; que solo / Á los dos quise fiarme, Casa* I, 131[b]; *Testigo sea el jardin, Banda* II, 161[a]; *Estaré . . . / De noche en ese jardin / . . . á fin / De que él solo sea testigo / Del afecto á que me obligo, May. encanto* I, 399[a].

[4]) *Cómplice á la noche hice / De hurtos de amor agradables / Y cómplice hice á un jardin, / Que á los dos quise fiarme, Gal. fant.* I, 291[b].

[5]) *Gal. fant.* I, 299[b]/[c].

[6]) *Esa amena poblacion / De los árboles, Argénis* I, 440[b]; *amena poblacion / De los montes, Sitio* I, 117[b].

[7]) *ejército de flores, Judas* I, 311[c].

Bäume und Blumen werden oft zu stummen Zeugen für die Gespräche und die Gefühle der Menschen [1]); gleichwie den Felsen und Steinen klagt der Unglückliche ihnen sein Leid, wenn er sich von seinen Mitmenschen verlassen sieht [2]), oder er wünscht sich nur ein paar rauhe Weidenbäume zur Gesellschaft, um diesen vorzujammern, denn wer wie sie hört, aber nicht versteht, wird wohl nichts ausplaudern. [3]) Die Blumen und Sträucher des Gartens hören oft die fröhlichen Gespräche der Liebespaare mit an [4]), müssen aber auch grausames Liebesleid erleben [5]); und wenn, wie man sagt, die Wände Ohren haben, so haben die Bäume Augen [6]), d. h. der Mensch ist nirgends sicher, belauscht oder beobachtet zu werden.

Von den einzelnen Bäumen erwähnt C. zunächst die Ulmen auf dem Prado zu Madrid, die als Kinder der Hauptstadt ganz nach Art der Hauptstädter sich in wollüstiger Liebe umschlingen [7]), sodann finden wir in Gleichnissen die Eiche (*el roble*), die hoch oben auf dem Berge stolz zum Himmel emporstrebt, dabei aber dem Blitzschlage und der Gewalt des Sturmes ausgesetzt ist [8]); die Steineiche (*la encína*), die voll Übermut sich dem Toben des Windes und der Wucht des Gießbaches widersetzt, aber schließlich doch zu

---

[1]) *Ya estás á solas conmigo; / Solo árboles y flores / Pueden ser mudos testigos / De tus voces, Dev.* I, 64[c].

[2]) *Tan infeliz me veo / Que ya no tengo un amigo. / Arboles, peñas y flores, / Pues faltan para mis quejas / Á los hombres las orejas, / Tenganlas vuestros rigores, Saber* I, 32[c].

[3]) *No quiero mas compañia / Que aquestos rústicos sauces, / Pues quien escucha y no aprende / Será fuerza que no hable, Devocion* I, 61[b]; die Ausg. v. 1636 liest fol. 113r: *troncos salvajes* für *rúst. sauces.*

[4]) *El huerto, / Cuyas flores fueron jueces / De mi amor, Con quien* II, 242[c].

[5]) *Siendo jazmines y murtas / De un jardin verdes testigos / De mis temores y dudas, Peor está* I, 94[a]. — *Testigo doy á un jazmin / De mi tragedia cruel, Ibd.* I, 104[a].

[6]) *si oyen las paredes, / Los troncos . . . ven / Y nada nos está bien, Médico* I, 347[b] = I, 33 ff.

[7]) *álamos bellos . . . ¿. . . lascivos / Quereis enlazar los cuellos? / Pero me responderéis, / Con verdad desvanecidos, / Que como en corte nacidos / Cortesano amor teneis . . . Hombre* I, 509[c].

[8]) *el roble, que quiso / Ser contra el cielo gigante, Saber* I, 25[a].

Falle kommt[1]), sodann den Mandelbaum, der noch im Rauhfroste des Januar seine Blüten entfaltet und eitel und hochmütig über seinen herrlichen Blumenschmuck beim ersten Hauche des Südwinds Pracht und Glanz verliert: für C. das Sinnbild des ebenso rasch verfliegenden menschlichen Lebens.[2])

An einer Stelle finden wir die Parabel (*cuento*) vom Mandelbaum, der, ein Narzissus unter den Blumen, der unscheinbaren Lilie gegenüber seinen prächtigen Blütenschmuck rühmt und behauptet, sie müsse vor Neid dahinsterben, wenn sie ihn sehe, dann aber, als der rauhe Südwind grausam seine Pracht zerstört, die bescheidene Blume glücklich preist, der es nicht nach Glanz und Majestät gelüstet.[3])

. Weiter finden wir den spanischen Lorbeer als den König der Pflanzen und Blumen bezeichnet[4]); die Granate (der Granatapfel) trägt eine Krone aus Stacheln, zum Zeichen, daß sie die Königin der Früchte ist[5]); der Epheu, der gegen die Macht der Liebe nicht gefühllos bleibt, beklagt sich, wenn er den harten Fels, den er liebevoll umkleidet, verlassen muß[6]); der Jasminstrauch wird ziemlich häufig genannt[7])

---

[1]) *la encina . . . opuesta / Á las ráfagas del viento, / Del raudal á las violencias, Gal. fant.* I, 297[a].

Arranque el raudal violente
La encina, que se resiste,
[No el junco, que se le ofrece], Vírgen I, 335[b].

[2]) *Un almendro, de hojas lleno, / Que ufano con ambicion / Á los suspiros del austro / Pompa y vanidad perdió, Cenóbia* I, 192[a], cf. K_1, S. 124, zu *Vida* III, 144 ff., sowie V. Schmidt, S. 335.

[3]) *un almendro ufano / . . . Tanto se desvaneció, / Que, Narciso de las flores, / Empezó á decirse amores; / Cuando un lirio humilde vió, / Á quien vano dijo asi: / «Flor, que majestad no quieres, / ¿No te desmayas y mueres / De envidia de verme á mí?» / Sopló en esto el austro fiero, Y desvaneció cruel / Toda la pompa que á él / Le desvaneció primero . . . / Volvió al lirio . . . . Y dijole: «¡ Venturoso / Tu . . .! Hombre* I, 506[a].

[4]) *Siendo el laurel español / Rey de las plantas y flores, Saber* I, 21[b].

[5]) *la granada, / Á quien coronan las puntas / De una corteza, en señal / De que es reina de las frutas, Prínc.* I, 259[a] = III, 450 ff.

[6]) *Quéjase, porque amar sabe, / Una hiedra, si perdió / El duro escollo que amó, Á secr. agr.* I, 597[b].

[7]) S. oben, S. 72[5].

und muß an einer Stelle zu einer abgeschmackten Schmeichelei herhalten:

Eine schöne Dame will eine Jasminblüte pflücken, da wirft, nach der Meinung ihres Galan, der Strauch ruhig seine Blüten zu Boden, damit sie von den Füßen der Dame getreten werden, und sagt, als die Hände der Dame mit seinen Blüten an Reinheit und Duft wetteifern: Nimm meinen Blättern die Blüten, doch deine Hände zieh' nicht weg von mir, denn es ist gleich, ob ich deine Hände oder meine Jasminblüten habe (d. h.: die Hände der Dame sind ebenso weiß und duftig wie die Blüten des Jasminstrauches). [1]

Einen breiten Raum nimmt bei unserem Dichter die Personifikation der Blumen ein, wie denn überhaupt Calderon diese zarten Kinder der Natur bald in farbenprächtigen Schilderungen, bald in herrlichen Gleichnissen ungemein häufig erwähnt.

So verschiedene Farben die Blumen auch später annehmen mögen, so werden sie doch alle in einer grünen Wiege geboren [2]; sie erwachen beim ersten Morgengrauen zu Glanz und Freude [3]; doch währt ihre Pracht nicht lange, ein Tag ist die Lebensdauer der Blumen. [4] Schon am Abend, wenn

---

[1] *Un jazmin tu mano hermosa*
Robaba, y él apacible
Rindió sus flores al suelo
Porque tus plantas las pisen:
Y dijo, viendo que ufanos
Blancura y olor compiten:
«Quita á mis hojas las flores,
Y tus manos no me quites:
Pues es lo mismo tener / Tus manos que mis jazmines»,
Astról. I, 574ª.

An einer Stelle, in welcher Calderon über den *estilo culto* spottet, sagt er von den Händen einer Dame, sie seien: *dos azucenas / U dos ramos de jazmin, / Que en partidas hojas hacen / Una blanca flor de lis, Hombre* I, 503ᶜ.

[2] *Nacen de varios colores / En cuna verde las flores, Banda* II, 156ᶜ.

[3] . . . . . *fuéron pompa y alegría, / Despertando al albor de la mañana, / Á la tarde serán lástima vana, / Durmiendo en brazos de la noche fria, Prínc.* I, 254ᶜ = II, 682 ff.

[4] *un dia es el siglo de las flores, ibd.* I, 255ª = II, 722.

die altersschwache Sonne ins diamantene Grab des Meeres hinabsinkt und die rauhe Abendluft die Blüten streift, beginnen sie zu klagen [1]) und vollends erregen sie unser Mitleid, wenn sie, ihrer Farbenpracht beraubt, in den Armen der kalten Nacht schlafen [2]); sind sie doch wie Waisenkinder, wenn ihnen das schöne Licht des Tages fehlt. [3])

Im Reiche der Düfte herrscht infolge ihrer Schönheit die göttergleiche Rose als Kaiserin über die gewöhnlichen Blumen [4]), die ihre Vasallen sind. [5]) In schönen Gärten ruft der Frühling die Stände seines Reiches, die Blumen, zusammen, damit sie der Rose als ihrer Königin huldigen, welche, gefärbt mit dem Blute der holden Venus, ihren Königspurpur anlegt. [6])

An anderer Stelle freilich bezeichnet der Dichter die Lilie, die schönste, reinste, duftigste Blume, auf deren glänzendes Gefolge sogar die Sonne neidisch ist, als die „Königin der Blumen“ [7]), doch ist diese scheinbare Inkonsequenz leicht zu erklären: Calderon spielt an dieser Stelle auf die französische Lilie, Isabella von Bourbon, die Gemahlin Philipps IV. an.

Die Blumen besitzen nicht nur eine Herrscherin, man unterscheidet bei ihnen auch Adel und gewöhnliches Volk (*nobleza y plebe*). So jauchzt der ganze Adel und das gewöhnliche Volk der Blumen der schönen Flérida zu, wetteifernd

---

[1]) *Quéjase una flor constante / Si el aura sus hojas hiere, / Cuando el sol caduco muere / En túmulos de diamante,* *Á secr. agr.* I, 597[b].

[2]) S. Seite 74, Anm. 3.

[3]) *espira en su luz el dia: / De tantas flores te duele, / Huérfanas sin su hermosura,* *Gal. fant.* I, 300[b].

[4]) *Yo vi en reino de olores / Que presidia entre comunes flores / La deidad de la rosa / Y era su emperatriz por mas hermosa.* *Vida* I, 9[c] = II, 611 ff. Die Lesart der Ausg. v. 1636, fol. 13r. «*com. flores*» erscheint mit Hinblick auf *plebe* und *plebeya flor* (s. u.) besser als H: «*escuadron de flores*».

[5]) *lucir / Suele entre vasallas flores / La rosa su emperatriz,* *Mej. está* I, 241[a].

[6]) *este hermoso jardin / Adonde la primavera / Llamó las flores á cortes / Para jurar por su reina / Á la rosa, que, teñida / En sangre de Venus bella / Púrpura viste real,* *May. encanto* I, 397[b].

[7]) *la mas bella / La mas pura, mas fragrante / Flor, la flor de lis, la reina / De las flores,* *Casa* I, 132[a].

mit den Vögeln und den Quellen [1]); der Adel und das gewöhnliche Volk der Blumen und der Quellen begrüßt gar oft die schöne Dejanira [2]); auch beruft der Frühling an schöngelegenen Plätzen den Adel und das Volk der Blumen zur Versammlung. [3])

In der Sprache der Liebenden spielen auch die zarten Blumen eine bedeutende Rolle.

Der Sonne gleich verbreitet die schöne Lisarda Fröhlichkeit unter den Blumen, die sich von den Strahlen ihres Glanzes nähren und ihr als ihrer Göttin ihre Liebe gestehen [4]), und wenn Ulysses in Circes Armen liegt, so beneiden ihn selbst die Blumen um dieses Glück [5]), denn auch sie wissen, was Liebe ist [6]), sie haben eine lebhafte Empfindung für die Liebe, so daß der Mensch ihnen Liebesleid und Liebeslust ablernen könnte. [7])

Jede Blume hat einst selbst geliebt [7]): Die veilchenblaue Lilie (Hyazinthe) erinnert uns an den verliebten Hyacinthos, die Sonnenblume ist Clicie, die Cypresse ist Cyparissus, während die Windrose die Erinnerung an Adonis, die Narzisse das Andenken an den schönen Narcissus wachruft. [8])

Von der Betrachtung der Blumen im allgemeinen wenden

---

[1]) *la aclamaron / Toda la nobleza y plebe / De las flores, al compas / De las aves y las fuentes,* Peor está I, 100[c].

[2]) *Deyanira . . . Á quien la nobleza y plebe / De las flores y cristales / Saludaron tantas veces,* Tres m. prod. I, 265[a].

[3]) *llamó / Á cortes la primavera / La noble y plebeya flor,* Purg. I, 163[b].

[4]) *Vengais á dar alegria, / Sol disfrazado = [Lisarda], á estas flores, / Que bebiendo resplandores / De una luz que no se ve, / Como á su diosa, por fé, / Os estan diciendo amores,* Peor está I, 95[b].

[5]) *entre mis brazos / Envidia á las flores das,* M. encanto I, 406[a].

[6]) *¿No tienen amor las flores?* Amor I, 378[b].

[7]) *Antes dellas aprendí . . . / Las quejas y los favores: Y enseñarlas fuera error; / Que no hay flor aqui delante / Que por haber sido amante / No se la entienda la flor. / Todas tuvieron amor . . .* Peor está I, 95[b].

[8]) *¿No es este cárdeno lirio / El que en las selvas de Arcadia / Fué enamorado Jacinto? / ¿No es Clicie esta flor del sol, / Y este cipres Cipariso? / ¿No es esta anémona Adónis, / Y aquel narciso Narciso? / Pues si en la tierra las flores . . . Aman,* Amor I, 378[b]. Zu «*Clicie*» cf. *Mágico* III, 204 ff. K_2, S. 247; zu «*Narciso*» ibd. S. 229.

wir uns zu den einzelnen Blumen selbst. Oben haben wir schon gesehen, daß die rote Rose mit ihrer glänzenden Pracht, mit ihrem Königspurpur, die Herrscherin im Reiche der Düfte ist. Leider währt ihre Pracht nicht lange; wie allen Blumen ist auch ihr nur eine kurze Lebensdauer beschieden. Sie erwacht am Morgen, um zu blühen, sie blüht, um rasch zu altern, und findet in derselben Knospe Wiege und Grab.[1])

Der Rose zunächst an Schönheit und Duft steht die Lilie, die Calderon einmal als „Königin der Blumen" bezeichnet[2]), während er sie sonst als bescheidene Blume schildert, die tief unten im Tale in stiller Ruhe lebt, unbekümmert um Wetterstürme und drohende Gefahren.[3])

Ferner erwähnt unser Dichter die Sonnenblume, die ihre Blicke stets der Sonne zuwendet, ziemlich häufig in Gleichnissen.[4]) So versichert z. B. eine Dame ihrem Galan, sie werde ihm nie untreu werden, sie sei wie die Sonnenblume, welche stets die Sonne anbete.[5])

Die Wunderblume, welche nur einen einzigen Tag lebt, indem sie, ein flüchtiger Duft, beim Morgengrauen geboren wird, um in derselben Nacht zu sterben, ist für unseren Dichter das Sinnbild der Vergänglichkeit[6]); die roten Nelken versinnbildlichen die Farbe des menschlichen Blutes, und häufig finden wir die Drohung ausgesprochen, daß das grüne Gras,

---

[1]) *Á florecer las rosas madrugaron,*
Y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro en un boton hallaron
Prínc. I, 254[c] = II, 690 ff.

[2]) *Casa* I, 132[a], siehe oben S. 75[7].

[3]) *en la humildad de los valles / . . . vive seguro / El lirio que humilde nace, Saber* I, 25[a]; *los lirios que se humillan, Virgen* I, 335[b]; die Parabel vom Mandelbaum und der Lilie, *Hombre* I, 506[a], s. oben, S. 73[3].

[4]) Cf. K_2, S. 247.

[5]) *siguiendo eternamente / De tu sombra el arrebol, / Seré yo el flor del sol, / Que le está adorando siempre, Castigo* III, 380[b]; *M. monstruo* I, 485[b].

[6]) *maravilla fria, / Flor que nace con el dia, / Flor que con la noche muere, Cenobia* I, 189[b]; *m. fria, / Cuya edad es el termino del dia, Lances* I, 43[c]; *m. que nace / Al alba, y muere á la noche / Como efimera fragrante, Saber* I, 25[a].

vom Blute der erschlagenen Helden getränkt, zu roten Nelken werden solle.

Voll Ingrimm ruft der Riese Fierabras aus: Die Blumen sollen sich in den Bächen menschlichen Blutes spiegeln, und das bescheidene Gras unter meinen Füßen, das es den roten Nelken gleichtun möchte, soll Nutzen aus dem Unglücke ziehen; der Morgenröte zum Trotze, die mit Tränen und Seufzern das Gras grün entstehen ließ, will ich, daß es rot verderbe. [1])

An anderer Stelle heißt es: Das Gefilde soll, von purpurrotem Blute dampfend, im Todeskampfe liegen, so daß der Himmel denkt, er habe vergessen, andere Blumen als rote Nelken zu schaffen. [2]) Oder es sieht, nach einem blutigen Kampfe, die Sonne die Grashalme des Feldes für Nelken an, denn sie starben blutigrot, wie sie smaragdgrün entstanden waren. [3])

Im Zusammenhange mit dem Garten, mit den Bäumen und den Blumen betrachten wir am besten, in welcher Weise der holde

Frühling

mit den Frühlingsmonaten

April und Mai

personifiziert wird; schlägt doch der Frühling gerade in schönen Gärten seine Residenz auf [4]), beruft er doch meist hier die Stände seines Reiches, die Blumen, zur Versammlung. [5])

---

[1]) *Las flores se han de mirar / En los humanos arroyos / De sangre, y estos humildes / Céspedes que piso y toco, / Compitiendo los claveles, / Tendran desdichas á logro; / Pues á pesar del aurora, / Que con lágrimas y soplos / Quiso que naciesen verdes, / Querré yo que mueran rojos,* *Puente* I, 208[b]. Zum Ausdrucke: *morir rojo*, cf. ibd. 212[b]: *Decidme, plantas, que moristeis rojas . . .*

[2]) *Vea en púrpura caliente / Agonizar estos campos, / Tanto que los cielos piensen / Que se olvidaron de hacer / Otras flores que claveles,* *Prínc.* I, 257[c] = III, 199 ff. Cf.: *anegadas las flores / . . . . con la púrpura humana / Se olvidan de que nacieron / Azules, verdes y blancas,* *Puente* I, 210[a].

[3]) *De la lid sangrienta fué / Señor, la tragedia tanta, / Que el sol tuvo por claveles / Las hojas de la campaña, / Porque murieron corales / Si nacieron esmeraldas,* *Argénis* I, 451[c]; cf. *Prínc.* I, 257[b] = III, 184 ff.

[4]) S. oben, S. 70[6].

[5]) *May. encanto* I, 397[b], s. oben S. 75[6]; *Purg.* I, 163[b]; s. S. 76[3];

Gleich den Blumen trägt der Frühling ein grünes Gewand[1]; aus Blumen wirkt er sich ein buntes Ruhebett.[2]) Farbenpracht zeichnet ihn aus, herrlicher Blumenschmuck ziert ihn, wenn er sich auch erst von schönen Damen seine Farben holen muß und bei diesen Schönen neue Rosen, neue Blumen kennen lernt, vor welchen selbst seine herrlichsten Blumen zurücktreten müssen[3]), ja, eine solche Schöne, deren Purpurwangen prächtigen Rosen gleichen, erteilt ihm selbst im Schlafe Unterricht, wie seine Blumen beschaffen sein müssen.[4])

Wenn man das spanische Heer gen Bredá ziehen sieht, so glaubt man, die lustige Hochzeit des Winters mit dem Lenze zu schauen; denn die starren, funkelnden Rüstungen sehen aus wie Berge von Eis, die buntgefärbten Federbüsche hingegen gleichen Feldern von Blumen.[5])

Wie der Lenz selbst, so zeichnen sich auch die beiden Frühlingsmonate, der April, „des Jahres Jugend“[6]), und der Mai, der König der zwölf Monate, der Gott des Frühlings[7]), durch ihre bunte Blumenpracht aus.

Gleich dem Frühlinge wirkt sich der April aus Blumen einen bunten Teppich[8]); mit den Blumen, seinen Schätzen[1]),

---

hierzu: *En la falda lisonjera / Deste monte coronado / De flores, donde ha llamado / Á cortes la primavera*, Á secr. agr. I, 597[a].

[1]) *se viste / De verde la primavera*, Banda II, 156[c].

[2]) *el catre de las flores / Que tejió la primavera*, Vida I, 12[c] = II, 1130 f.; *ese mullido catre / Que bordó la pr.*, Tres m. prod. I, 274[a].

[3]) *la pr., / Comprando sus colores, / Aprendió nuevas rosas, nuevas flores, / Con quien ya las que fueron mas hermosas / Vulgares flores son, vulgares rosas*, Tres m. prod. I, 275[c].

[4]) *Ariadna . . . / Que duerme dando lecciones / Á la primavera hermosa / De cómo han de ser las flores*, Tres m. prod. I, 280[a].

[5]) *maridaje lozano / Del invierno y del verano . . . .* Sitio I, 113[a].

[6]) *la juventud del año*. Casa I, 130[c].

[7]) *el mayo gentil, / Que es rey de los doce meses*, P. está I, 100[c].

> *«¡Quién coronarte pudiera*
> *Mayo, de flores y mieses,*
> *Por rey de los doce meses,*
> *Por dios de la primavera!»* Hombre I, 509[c].

[8]) *la alfombra que en el suelo / El abril ha matizado*, Puente

schmückt er Felder und Wiesen aus[2]), oder er entwirft die Zeichnungen am Landhause, welches dann der Mai mit schönen Farben bemalt.[3]) An seinen Festgewändern, den bunten Feldern und Wiesen, bilden die krystallhellen Bäche einen glasglänzenden Saum.[4])

Zuweilen auch richtet der April infolge seiner Unwetter unter den Blumen ähnliche Verwirrung an wie ein schöner Mann unter Damen, weshalb ihn die Blumen *galan* nennen[5]), und von einer Falle, welche den Eingang zu einem unterirdischen Gewölbe verdecken soll, sagt der Dichter, sie sei so getreu der Natur nachgebildet, daß selbst der April sich täusche und glaube, er habe die aufgemalten Blumen geschaffen.[6])

Dem wärmeren Klima Spaniens entsprechend, spielt dort der April die Hauptrolle als Frühlingsmonat[7]), während der Mai in den Dichtungen seltener erwähnt wird.

Der Mai malt weiter aus, was der April nur zu skizzieren begonnen[8]); auch bringt der holde Mai, der König der zwölf Monate, schönen Damen wie einer Blume seine Huldigung dar.[9])

I, 221[a]; *esta tejida alfombra, Que de colores diversas / Labró el abril, May. encanto* I, 397[b].

[1]) *Los tesoros del abril, Puente* I, 215[c].

[2]) *campos que el abril dibuja, May. encanto* I, 407[c].

[3]) *esta quinta, / Que pule ya el abril, y el mayo pinta, Banda* II, 169[a]; *Tres m. prod.* I, 276[c].

[4]) *Los arroyos cristalinos, / Que á las galas del abril / Son guarniciones de vidrio, Amor* I, 377[b].

[5]) *por deshechos suyos / Llaman galan al abril, Mej. está* I, 241[a].

[6]) *Una losa de jazmin, / Con tan buen arte dispuesta, / Que se ha engañado el abril, / Creyendo que él le engendró / El sobrepuesto matiz, Gal. fant.* I, 307[a].

[7]) Cf. K_1, S. 204, zu *Prínc.* I, V. 504.

[8]) *aquesta quinta, / Que bosqueja el abril y el mayo pinta, Tres m. prod.* I, 276[c].

[9]) *Vi una estátua de jazmines*
Coronada de claveles [= *Flérida*],
Á quien el mayo gentil,
Que es rey de los doce meses,
Por flor juró, Peor está I, 100[c].

Das Wasser.

Zunächst müssen einige Stellen angeführt werden, in denen der *estilo culto* sich von seiner schlimmen Seite zeigt.

So sagt der Dichter von einer Dame, die beim Seesturme an das Land zu schwimmen trachtet: „Im Kriege der Schneemassen ringt Krystall gegen Krystall" [1]), wobei unter Schnee und Krystall der weiße Arm der Dame gemeint ist, der mit dem Schnee oder Krystall, d. h. dem Wasser ringt. [2]) Oder es heißt von einer Dame, welche sich zum Bade rüstet: Sie steckt ihre Füße ins Wasser, und alsbald kämpfen Krystalle gegen Krystalle in einem Bürgerkriege, d. h. die Dame plätschert mit ihren weißen Füßen in den Krystallen des Wassers, den Wassertropfen, herum. [3])

Wenn es gilt, ein schnellfüßiges Roß zu bilden, so helfen alle vier Elemente zusammen. Auch das Wasser ist dabei beteiligt, denn es verleiht dem Rosse die schneeweiße Farbe.

El color . . . siendo blanco,
Dice el agua: «Parto es este
De mi esfera, sola yo
Pude cuajarle de nieve.» [4])

Bisweilen, wenn das Wasser in kleinen Atomen hoch aufspritzt, dann heißt es, es sei auf den Wind neidisch; wie dieser den Staub aufzuwirbeln vermag, so will auch das Wasser, daß Stäubchen seinen dumpfen Schaum durchziehen [5]); beim Empfange der Infantin Maria in Wien (1631) wird auch ein Turnier auf der Donau abgehalten, damit nicht bei den Festlichkeiten das Wasser sich dem Lande gegenüber zurückgesetzt

---

[1]) *En guerras de nieve á nieve / Cristal con cristal pelea,* Lances I, 43[b].

[2]) Cf. ibd. I. 43[c]: *El cristal de su mano,* sowie Pasch VII, S. 57[1].

[3]) *Metió los piés en el agua / Y trabaron entre sí / Cristales contra cristales / Una batalla civil,* Mej. está I, 241[b].

[4]) *Prínc.* I, 248[c] = I, 633 ff.

[5]) *del viento envidiosa / Quiere que átomos tambien / Discurran su espuma sorda,* Puente I, 221[c].

fühle und nicht „neidisch auf die Erde stürbe“ [1]), und als der Dichter sein Schauspiel «*El mayor encanto amor*» auf dem Teiche von Buen Retiro aufführen ließ, da war das Wasser recht beglückt, daß es das Theater für zwei Sonnen werden durfte. [2])

Das Wasser im wunderbaren Brunnen des Heiligtums darf über eine bestimmte Höhe nicht emporsteigen, da es hiezu nach der Meinung des Mohammedaners Selim von Allah keine Erlaubnis hat [3]), das Wasser des kleinen Teiches von Ontigola hingegen ahmt in seinem Übermute den Wellenschlag des Ozeans nach. [4])

Reich an personifizierenden Merkmalen ist die bei Calderon zweimal sich findende Schilderung der Quelle [5]); es werden ihr nämlich fünf menschliche Eigenschaften beigelegt.

Sie ist schmeichlerisch, weil sie spricht, aber nicht empfindet; lieblich, weil sie Täuschung erfindet; furchtlos, da sie laut spricht; sanft, da sie zu schmeicheln versteht, und „spröde, weil sie davonläuft wie ein schüchternes Mädchen“.

Mit helltönender Stimme lädt der Silberquell den Wanderer ein, krystallklares Wasser zu trinken aus engem Kelche von Gold [6]); mit lieblichem Gesange feiert der Bach die Güte des Himmels, der ihm voll Majestät freies Feld zu seiner Flucht verleiht [7]), aber er bedenkt nicht, daß er bei

---

[1]) *el Danubio / Era el circo donde habia / De ser un torneo de agua / La fiesta, porque de envidia / De la tierra no muriese, / Viendo que ella merecia / Siempre en su esfera á su sol . . . Mej. está* I, 225 a/b.

[2]) *Fué el agua tan dichosa / En esta noche felice / Que mereció ser teatro / De soles* [= Philipp IV. und seine Gemahlin], *May. encanto* I, 410 c.

[3]) *No tiene de Alá licencia / Para pasar adelante, Virgen* I, 344 b.

[4]) *ufano entónces / Ese breve mar que imita / Del océano las ondas, Casa* I, 142 c.

[5]) *Prínc.* I, 250 c f. = II, 11/20; *Amor* I, 369 a. Text bei K_1, S. 222, V. Schmidt, S. 252.

[6]) *la plata, / Que le brindó con sonoro / Acento á beber cristal / En penada copa de oro, May. mónstruo* I, 497 a.

[7]) *músico celebra / De los cielos la piedad / Que le dan con majestad, / Abierto campo á su huida, Vida* I, 2 a = I, 157 ff.; Lesart von H_2, cf. K_1 N. S. 7.

seinem übereiligen Laufe bald seinem sicheren Tode entgegengeht. [1])

Preisen die einen das liebliche Gemurmel der Bäche und Quellen als fröhliche Musik [2]), so sind andere weniger davon erfreut.

Der vom Unglück verfolgte Curcio will weder den Vögeln noch den Quellen sein Leid anvertrauen, denn jene haben eine Sprache, und auch diese murmeln, sind also nicht verschwiegen genug [3]); dem Geheiß der Circe gehorsam sollen die Bäche und Quellen nicht durch ihren Lärm Ulysses im Schlafe stören:

> Rauschen lasse die Krystallen
> Keiner dieser Bäche! Schweigend
> Rinnet hin, ihr Quellen! zeigend
> Mit gehorsam leisem Wallen,
> Wie die Lieb' in mir beschaffen;
> Und mit rednerischer Stille
> Sagt, wie seine Ruh mein Wille
> Heilig achte. [4])

Wenn die schöne Mariëne am Morgen daherkommt, dann bringen ihr die Vögel, die Quellen und die Blumen holden Gruß zur Bewillkommnung [5]), und bei den schrecklichen Liebestragödien, die in einem Garten sich abgespielt haben, fühlen sich selbst die Quellen und die Blumen zum Mitleid und zur Teilnahme bewogen: die einen führen statt der Perlen nunmehr blutrote Korallen, die anderen bringen statt weißer Jasmine nur noch rote Nelken hervor. [6])

---

[1]) *Ese arroyo, que á morir / Camina con tanta priesa,* *Tres m. prod.* I, 274 [b].

[2]) *con tonos diferentes / Dando música las fuentes,* *Júdas* I, 312 [b].

[3]) *Ni las aves, ni las fuentes / Sean testigos bastantes; / Que al fin las fuentes murmuran, / Y tienen lengua las aves,* *Dev.* I, 61 [b].

[4]) Schlegel 1, S. 299. *No hagan ruido los cristales / De los arroyos, callando / Corran las fuentes, mostrando / Obedientes y leales / El amor que en mi se encierra, / Y en retórico silencio / Digan cuánto reverencio / Su descanso,* *May. encanto* I, 405 [c].

[5]) *Las aves, fuentes y flores / La dan dulce parabien,* *May. mónstruo* I, 481 [a].

[6]) *Tragedias de amor, que pueden / Tanto mover á las flores, / Tanto*

Der Usurpator Lidógenes wird treffend mit einem Bache verglichen, der bescheiden aus dem Meere hervorgeht und, nachdem er Macht und Ansehen gewonnen, wieder dahin zurückkehrt, nicht um dem Ozeane Tribut und den Lehenseid zu leisten, sondern um d e n zu bekriegen, der sein Ursprung war und dem er seine Würde und seinen Vorteil verdankt.[1])

Weit gewaltiger und majestätischer als der muntere Bach tritt uns der stolze F l u ß entgegen.

Seine Ufer sind starken Achseln vergleichbar, auf welchen er Befestigungstürme[2]) und Häuser mit Leichtigkeit trägt; nur mit der größten Anstrengung jedoch vermag der Fluß des grünen Wassers den gewaltigen Bau der Brücke von Mantible auf seinen Schultern zu halten.[3])

Bisweilen ist der Fluß höflich und küßt den Städten und Häusern, die an seinen Ufern liegen, die Füße[4]), während er sonst meist stolz und unaufhaltsam dahineilend[5]) seinen „wasserreichen Übermut“[6]) zum Meere hinträgt, oder anstatt dem salzigen Reiche Tribut zu zahlen, es in einer Schlacht bekämpft.[7])

Der Stadt Toledo bringt der Tajo Goldkörner als Huldigung dar[8]); Nil und Tiber müssen dem mächtigen Cäsar

---

ablandar á las fuentes, / Que las fuentes y las flores / De piadosas y corteses / Corran por perlas corales, / Dén por jazmines claveles, *G a l. f a n t.* I, 299[c].

[1]) *Arroyo fué, que del mar / Salió humilde, y adquiriendo / Caudal y pompa, volvió, / No á darle tributo y feudo, / Sino á presentar batalla / Al mismo que fué su centro, / Y de quien él recibió / La majestad y el aumento,* *A r g é n i s* I, 438[b].

[2]) *el rio, / En cuyos hombres se asienta / El segundo fuerte real,* *S i t i o* I, 122[a].

[3]) *edificio honroso, / Que el rio del agua verde / Sustenta sobre sus hombros,* *P u e n t e* I, 208[c]; *no sin fatiga suma,* *i b d.* I, 213[a].

[4]) *Una quinta . . . cuyas plantas besa / El rio,* *S i t i o* I, 122[a]; *V í r g e n* I, 334[a]; s. unten, Anm. 8.

[5]) *¿Quién [podrá] detener de un rio la corriente / Que corre al mar soberbio y despeñado?* *V i d a* I, 14[b] = III, 243 f.

[6]) *Su caudalosa soberbia,* *S i t i o* I, 122[a].

[7]) *lleva en vez de tributos / Batalla al salado imperio,* *T r e s m. p r o d.* I, 282[a].

[8]) *Toledo . . . Á quien el Tajo, que tus plantas baña, / Granos de oro tributa por grandeza,* *V í r g e n* I, 334[a].

Roms demutsvoll die Füße küssen [1]), während der Nil, jener lärmende Hippogryph aus Krystall, an anderer Stelle auch als Vasall des Riesen Fierabras bezeichnet wird.[2]) Träge, langsam verläßt er seine Wiege, doch durch sieben Mündungen haucht er tobend und Schrecken verbreitend sein Leben aus.[3])

Das Meer.

Ungemein häufig finden wir bei unserem Dichter das Meer personifiziert. So vergleicht er die Wellen des Meeres vorzugsweise mit krausen Haaren, die, zwar grau und zerzaust, bei aller Nachlässigkeit schön sind [4]); oft kräuselt das Meer die Locken auf seiner gerunzelten [5]) Stirn [6]), und wenn ein Fahrzeug sanft durch die schmeichlerischen Wogen [7]) hinfährt, dann sagt der Dichter in einem glänzenden *concetto*, das Schiff kämme dem Meere die kräusen Haare.[8])

Das Meer beugt sein krauses Haupt vor dem Berge, der, um es noch mehr zu quälen, ihm im krystallenen Gefängnisse einen sandigen Kerker anweist [9]) und dem Mißmute des Meeres

---

[1]) *soy el único César / De Roma, y el Nilo y Tiber / Humildes mis plantas besan, May.* m o n s t r u o I, 488[a].

[2]) *depongo que sea / Mi vasallo aquel ruidoso / Hipógrifo de cristal, / Que nace en su cuna sordo, / Y espira por siete bocas / Con escándalo y asombro, P u e n t e* I, 208[c].

[3]) Weiter heißt es in einem Bilde vom Bach, der tobend den Bergabhang heruntereilt: *Con poco caudal nos causa / Tal escándalo y ruido / Que finge á los moradores / Las siete bocas del Nilo, S a b e r* I, 30[c].

[4]) *los cabellos rizos, / Que canos y ajados son / Hermosos con desaliño, M a y. e n c a n t o* I, 393[c] f.

[5]) *el ceño del mar, T r e s m. p r o d.* I, 283[b].

[6]) *el copete de su frente riza, M a y. m o n s t r u o* I, 491[c].

[7]) *Las ondas lisonjeras, i b d.* I, 491[c].

[8]) *No tan presto á peinar vuelvas / Al mar los cabellos rizos, M a y. e n c a n t o* I, 393[c].

[9]) *La cabeza crespa humilla / Al monte, que le da, para mas pena, / En prision de cristal carcel de arena, P u r g.* I, 149[b], d. h. der Berg läßt das Meer nicht weiter an das Land herankommen. Vgl. *Y como el mar, tiene freno / De arena que la acobarde, V i r g e n* I, 344[b].

trotzend, stets die Wogen zerstäubt zurückwirft, die seine Grundfesten mit krystallenem Schießpulver bekämpfen [1]); beim Sturme dagegen wirft das aufgebrachte Meer seine Wellen wie Berge hoch empor und runzelt voll Ingrimm seine Stirn [2]); mit der Gefräßigkeit eines Hungrigen und der Gier eines Durstigen fordert es dann seine Opfer [3]); namentlich in seinem Durste kennt das wilde Ungetüm [4]) weder Maß noch Ziel:

Es strebt mit durst'ger Gier,
(Sah je das Wasser man so dürsten hier?)
Zu bergen in des Schlundes grausem Naß
So viele Leute, daß
Grabmäler von Korallen,
Särge von Schnee zu zimmern ihm gefallen
In silberheller Gruft. [5])

Doch wirft das Meer, wenn es wieder ruhig geworden, mitleidsvoll seine Opfer an die Küste aus, da es seine Verheerungen und Greueltaten selbst nicht ansehen kann [6]); der weiße Schaum seiner Fluten bildet wiederum an dem blauen Gewande der Wogen eine schöne silberne Verzierung, die, weil sie keine bestimmte Ordnung in der Zeichnung einhält,

---

[1]) *Resiste constante el ceño / Del mar, volviendo deshechas / Las olas, que sus cimientos / Con pólvora de cristal / Baten, burlando su estruendo* .... *Tres m. prod.* I, 283[b].

[2]) *el mar alterado / En piélagos de montes levantado / Riza la altiva frente, Purg.* I, 149[b].

[3]) *cuantas [vidas] / Tu hambriento rigor destruye, / Tu sedienta furia acaba, Lancas* I, 43[c]; *mas vidas / Que el mar sediento bebe,* ibd.

[4]) *el monstruo fiero del mar, Tres m. prod.* I, 271[b].

[5])
Con un furor sediento
(¿Quién ha visto con sed tanto elemento?)
En sus entrañas bárbaras esconde
Diversas gentes, donde
Á consagrar se atreve
Sepulcros de cristal, tumbas de nieve
En bóvedas de plata.
Purg. I, 149[c]; Lorinser 4.

[6]) *el mar / La [= dama] arrojó de sus entrañas / Á esta orilla, por no ver / Sus estragos y venganzas, Lances* I, 44[a]; *el mar la arrojó piadoso,* ibd.

nur um so schöner ist[1]); und geduldig trägt es wieder die Schiffe auf seinen schaumbedeckten Schultern.[2])

Der König von Portugal kann daher ganze Städte von Schiffen auf den leichten Schultern des Meeres erbauen[3]), und Ulysses erzählt, die Meerflut habe ihn lange Jahre auf ihren Schultern als Gast beherbergt.[4])

Auch den Meergott Neptun finden wir bei Calderon des öfteren erwähnt; mißmutig verzieht beim Seesturme der wütende Gott sein Gesicht und schüttelt den Dreizack[5]); er quält die Griechen im Seesturme[6]); bisweilen auch gewährt der Wankelmütige mitleidsvoll dem Seemann gute Fahrt[7]) oder beherbergt ihn lange Jahre als Gastfreund.[8])

Das aufgeregte Meer wirft bei unserem Dichter fast stets seine Wogen bis zum Himmel empor.

So wagen sich einmal gen Himmel Berge aus Salz, Pyramiden aus Eis, Türme aus Schnee, Paläste aus Schaum[9]); ein andermal erheben sich krause Berge aus Schnee und zackige Gebirge aus Krystall[10]); bald streben die aufgebrachten Wogen danach, Stücke des Himmels zu sein[11]), bald türmen

---

[1]) *Blanca espuma, que al azul / Camelote de aguas hace / Bella guarnicion de plata, / Que sin que al dibujo guarde / El órden, es mas hermoso / Por ser dibujo sin arte*, May. encanto I, 406^{c}.

[2]) *naves . . . . / . . . . sustenta en sus nevados hombros*, Prínc. I, 260^{a} = III, 653.

[3]) *sobre la espalda leve / Del mar ciudades fabrica / De mil armados bajeles*, Prínc. I, 257^{b} = III, 177 ff.

[4]) *Ese piélago, que sobre / Sus espaldas tantos años / Huesped me admitió*, May. encanto I, 393^{c}.

[5]) *sañudo Neptuno / Parece que importuno / Turbó la faz y sacudió el tridente*. Purg. I, 149^{c}.

[6]) *Sagrado dios Neptuno, / ¿Griegos ofendas á pesar de Juno?*, May. encanto I, 390^{b}.

[7]) *El inconstante Neptuno / Fué piadoso . . .* Argénis I, 449$^{a/b}$.

[8]) *Huesped viví de Neptuno / Seis años*, May. encanto I, 393^{c}.

[9]) *se atreven al cielo / Montes de sal, piramides de hielo, / Torres de nieve, alcázares de espuma*, Purg. I, 149^{c}.

[10]) *el mar . . . / soberbio levanta / Rizados montes de nieve, / De cristal crespas montañas*, Vida I, 18^{b} = III, 1010 ff.

[11]) *Alterados estos mares / Á ser pedazos aspiren / De los cielos*, May. encanto I, 410^{a}.

sich die Wellen wie Berge hoch auf, daß es aussieht, als wollten sie die Sonne samt den Sternen auslöschen[1]), wie denn auch sonst die Meeresfluten, stöhnend unter der schweren Last der Schiffe, den Ehrgeiz hegen, es in ihrem Übermute den Felsen gleichzutun, sich hoch aufzubäumen, sobald sie sehen, daß ein Schiff über das blaue Gefilde ihrer salzigen Krystalle dahingleitet.[2])

Eine üppige Phantasie entfaltet der Dichter, wenn es gilt, einen Sturm auf dem Meere zu schildern; bald kämpfen Land und Meer, aufs äußerste erregt, mit der höchsten Gewalt gegeneinander[3]); bald schwellen die Wogen vor Zorn, und das Meer, ein Nimrod der Winde, türmt Berge auf Berge, und Städte auf Städte[4]), oder möchte, einem zweiten Atlas gleich, den Himmel selbst stürmen.[5]) Bisweilen auch wirft das Meer wie zum Hohne die Munition seiner Tiefe, Muscheln und Perlen, ans Land und beschießt aus krystallenen Feuerschlünden die nahen Städte, so daß diese in ihren Grundfesten wanken.[6])

Der Wind.

Der Wind, ein flinker, hurtiger Gesell, gilt auch bei Calderon vor allem als das Sinnbild der Schnelligkeit. So

---

[1]) *el mar se queja, / Montes sobre montes fueron / Las ondas, cuya eminencia / Moja al sol, porque pretende / Apagar las luces bellas.* Purg. I, 150[c]; — *el mar se altera, / Que parece que sus ondas / Van á apagar las estrellas,* Cenobia I, 199[b]; Argénis I. 454[b].

[2]) *las ondas / Gimiendo del peso grave / Con ambicion de peñascos / Blasonan, cuando arrogantes, / Ven por la campaña azul / De sus salobres cristales / Vagar un volcan deshecho . . . .* May. encanto I, 406[c].

[3]) *con fuerza mayor / Tierra y mar en sus extremos / Luchan con violencia suma; / Y él que sus furias desata, / Montes fabrica de plata, / Torres levanta de espuma,* Lances I, 43[b].

[4]) *Enojáronse las ondas, / Y el mar, Nembrot de los aires, / Montes puso sobre montes, / Ciudades sobre ciudades,* May. monstruo I, 482[c]; cf. Schack III, S. 84.

[5]) *Todo el reino de cristal, / Monstruo de vidrio, gigante / De zafir, es nueve atlante / De la esfera celestial,* Lances I, 43[b].

[6]) *De trabucos de cristal / Combatidos sus cimientos / Caducaron las ciudades / Vecinas, y por desprecio / Tiraba el mar á la tierra, / Que es municion de sus senos, / En sus nacares las perlas,* Purg. I, 152[a].

laufen schnelle Pferde fast stets mit dem Winde um die Wette[1]), oder übertreffen ihn sogar an Geschwindigkeit, und auch der Gedanke des Menschen hält mit dem Winde gleichen Schritt[2]), ja, ist sogar noch rascher als der Wind.

Recht anschaulich finden wir an einer Stelle den Wettlauf mit dem Winde beschrieben:

Der Ritter Guido, der aus dem Lager des Fierabras entflieht, hält anfangs mit dem schmeichlerischen Zephir gleichen Schritt, doch mitten im Laufe geht dem Winde der Atem aus, so daß er erschöpft zurückbleibt und bekennen muß, daß das Roß geschwinder sei als er.[3])

Im Vergleiche zu schnellfüßigen Rossen ist also selbst der behende Zephir[4]) träge[5]); versieht er doch die Pferde mit Flügeln, gleichen sie ihm doch so sehr an Behendigkeit, daß ihnen die Sporen geben Schimpf bedeutet und nicht Aufmunterung[6]); ja, wenn dem Winde von einem feurigen Renner berichtet wird, hört er auf, Element zu sein, um ein so schönes Tier zu werden.[7])

Häufig nennt unser Dichter schnelle Pferde deshalb „die Söhne des Windes“[8]), „die rasche Ausgeburt der Luft“, „den beseelten Zephir“[9]), oder auch „die Söhne des Windes und

---

[1]) *Vida* I, 1f.; *Un bruto veloz, y el pensamiento / Van corriendo parejas en el viento. Puente* I, 205^{b}.

[2]) *Su pensamiento / Va corriendo parejas con el viento, Vírgen* I, 329^{a}; *Puente* I, 205^{b}, s. ob. Anm. 1.

[3]) *Igual pareja corrió / Con el aura lisonjera, / Y en medio de la carrera / Tan atrás se la dejó, / Que pública sin aliento, / Que confiesa con desmayo, / Que aquel prodigio violento, / Si hay rayo con alma, es rayo, / Si hay viento con cuerpo, es viento, Puente* I, 221^{a}.

[4]) *el céfiro sútil, Argénis* I, 454^{b}.

[5]) *El céfiro es perezoso / Con ese caballo, Gal. fant.* I, 302^{c}.

[6]) *dos caballos / . . . cuya lijereza / El viento calzó de pluma: / Tan hijos suyos, que fuera / La espuela manchar en ellos / Desprecio, y no diligencia, Gal. fant.* I, 297^{a}.

[7]) *un caballo tal / Que informado dél el viento / Dejó de ser elemento / Por ser tan bello animal, Astról.* I, 573^{a}.

[8]) *hijo(s) del viento, Prínc.* I, 248^{c} = I, 629f.; *Purg.* I, 152^{a}; *Lances* I, 40^{b}.

[9]) *Veloz aborto del aura, Vida* I, 18^{a} = III, 937f.; *el céfiro animado, Cen.* I, 189^{a}; cf. K_1, S. 149.

des Gedankens“ [1]), wie er an einer Stelle schnellsegelnde Schiffe als „Töchter des Windes“ [2]) bezeichnet.

Bisweilen laufen auch Menschen so rasch, daß sie dem Winde Fesseln anlegen könnten [3]), oder daß im Vergleiche zu ihrer Schnelligkeit der Wind ein unbedeutendes Element, und auch der Gedanke schwerfällig wäre.[4])

Wie das Meer, so wird uns auch der Wind als zornig, wütend und wankelmütig [5]) geschildert.

Voll Ingrimm schüttelt der Südwind die Ähren des Getreidefeldes [6]); tobend verkünden sich die Winde gegenseitig fürchterlichen Krieg [7]); das auf dem Meere fahrende Schiff ist der Willkür der Winde und der Wogen preisgegeben [8]), wie überhaupt der Seefahrer den Winden auf Gnade oder Ungnade sich anvertrauen muß [9]) und nur auf dem Lande vor ihren Wutausbrüchen sicher ist [10]); hier darf er glücklich über den Zorn der Wogen und der Winde triumphieren.[11])

Bei Stürmen auf der See spielen die mörderischen Winde und Wogen dem Menschen übel mit.[12])

---

[1]) *Dos caballos . . . diré dos onzas / Hijas del viento, aunque mas / Del pensamiento se nombran, Purg.* I, 156ᵃ f.; *un caballo . . . Tan veloz hijo del viento, / Que del mismo pensamiento / Concepto le imaginé, Virgen* I, 343ᵃ.

[2]) *hijas del viento, Sitio* I, 111ᵇ.

[3]) *pone al viento lazos / Su gran velocidad, Virgen* I, 329ᵃ.

[4]) *El viento, si le comparas / Conmigo, es corto elemento / El pensamiento es pesado, Argénis* I, 439ᵃ; *Á secr. agr.* I, 595ᵃ.

[5]) *de los vientos / La repetida inconstancia, May. encanto* I, 404ᵃ.

[6]) *el desden / Del noto, cuando sacude / Las espigas de una mies, Puente* I, 217ᵃ.

[7]) *bramando publican / Entre si dura guerra, Judas* I, 324ᵃ.

[8]) *Torne pues al albedrío / De aire y mar la nave, May. encanto* I, 393ᶜ.

[9]) *á la discrecion / De los vientos, May. encanto* I, 396ᵃ; 409ᵃ; *La discrecion de los vientos / Es quien la (scil. nave) trae y lleva, Tres m. prod.* I, 269ᵃ.

[10]) *libre del ultraje / Del viento, Argénis* I, 437ᵃ.

[11]) *contento / Pueda en la tierra triunfar / De la cólera del mar / Y de la saña del viento, May. encanto* I, 392ᶜ.

[12]) *Homicidas los mares y los vientos, / Hoy serán nuestra ruina, May. encanto* I. 390ᵃ.

Der Wind bekriegt das Schiff und läßt es nicht ans Land herankommen, sondern treibt es immer weiter vom schützenden Hafen weg[1]); der Gott der Winde befreit diese aus ihrem Kerker, damit sie dem Meere in seinem Zerstörungswerke beistehen, und sie fallen ohne Recht und Gesetz über das Schiff her, das mit seiner Trompete sich selbst den Schwanengesang singt.[2])

Ähnlich erzählt uns Ulysses, daß die Göttin Venus, über die Griechen erzürnt, den Winden den Kerker geöffnet habe, und diese, bereit, den Ulysses zu verderben, voll Wut die gebrechlichen Fahrzeuge der Griechen angefallen hätten.[3])

Ein besonders anschauliches Bild von dem Toben und dem bösen Spiele des Windes erhalten wir aus dem Berichte des Ludovico:

— so wütend sich erhebend
Uns grausamer Sturm erfaßte,
Und uns züchtigte so schrecklich,
Auf den Bergen, in dem Meere
Ringsum tobend so verheerend,
Daß zum Übermut des Meeres
Lächeln mußten selbst die Berge.[4])

Doch nicht immer wütet der Wind so grausam in der Natur: verkündet er doch bei allem Heulen und Toben die Größe Gottes, der ihm Leben und Bewegung gibt[5]); raubt

---

[1]) *les hace guerra, / Y. . no les da lugar / Para poderse acercar / Un viento que de la tierra / Los aparta,* Lances I, 43[b].

[2]) *el dios de los vientos los desata / De la prision que asisten, / Y ellos sin ley y sin aviso embisten / Á ese bajel, cuyo clarin sonaba, / Cisne que sus exequias se cantaba,* Purg. I, 149[c].

[3]) *Venus, del griego ofendida . . .*
La cárcel abrió á los vientos,
Para mi agravio veloces . . . .
Ellos que airados embisten
La frágil armada rompen, May. encanto I, 393[b/c].

[4]) *enojado el viento / Nos amenazó cruel / Y nos castigó soberbio, / Haciendo en montes y mares / Tal estrago y tal esfuerzo / Que estos hicieron donaire / De la soberbia de aquellos,* Purg. I, 152[a]; Lorinser IV, 31.

[5]) *¿El viento / En los ecos repetido, / No publica que habeis sido / Autor de su movimiento?* Purg. I, 154[a].

er auch, unhöflich wie er ist, der Wiese die bunte Farbenpracht[1]), so kann er sich auch höflich zeigen, wenn er einen Liebhaber begünstigt, der nächtlicherweile seine Geliebte besuchen will.[2]) Mit schmeichelnder Zunge löscht er dem einen das Licht aus, während er es dem anderen zu neuer Glut entfacht[3]); bisweilen belauscht er die Gespräche der Menschen und plaudert sie weiter[4]), weshalb die Menschen mit ihren Worten nie vorsichtig genug sein können.[5])

Macht auch der Wind, wenn er feindlich gesinnt die Seefahrer anfällt, mit seinem Ungestüm genug Mühe und Plage[6]), so treibt er doch mitleidsvoll die Schiffe vorwärts[7]), die in seinen starken Armen dem Ziele zustreben[8]), und der schlaue Jäger macht sich den Wind zinsbar, indem er ihn über die Richtung des Schusses täuscht.[9])

Im Gegensatz zum schnellfüßigen, tobenden Winde, dem Sinnbilde der Geschwindigkeit, zieht die träge Luft langsam und unhörbar dahin[10]); gleich dem Sonnenlicht ist sie überall zu finden, nur in ganz abgelegene Stellen des Waldes kann auch sie nicht eindringen, sondern muß außen lauschend und Stille gebietend stehen bleiben.[11])

---

[1]) *Desortés el viento al prado / Roba hermosura y colores*, Judas I, 311[c].

[2]) *El viento apenas se mueve / Que parece que cortés / No murmura de tu engaño*, Judas I, 322[a].

[3]) *La lengua de los vientos lisonjera / Matarte la luz pudo / Y darme luz á mí*, Médico I, 359[c] = II, 985ff.

[4]) *¿Habla por ventura el aire?* Médico I, 363[c] = III, 597.

[5]) *Calla, calla, no pronuncies / Otra razon, porque temo / Que los vientos nos escuchen*, Médico I, 353[b] = II, 18ff.

[6]) *violento / Para enemigo basta y sobra el viento*, Argénis I, 446[c].

[7]) *los vientos / . . . piadosos hasta aqui / Nos derrotaron*, Argénis I, 454[c].

[8]) *En los brazos de los vientos*, Argénis I, 442[b]; 452[b].

[9]) *El astuto cazador / No adonde la caza está / Pone la mira, advirtiendo / Que para que el viento peche / Le importa engañar el viento*, Banda II, 157[c].

[10]) *apénas el aire / Que corre con tardo curso / Nos sienta*, Vírgen I, 333[a].

[11]) *una oculta / Parte, murada de troncos, / Tanto que aun no penetraba / El aire que por defuera / Le andaba acechando, solo / Como para hacer silencio, / Ceceando en suspiros roncos*, Gal. fant. I. 302[b]

Zum Schlusse ist noch auf die bei Calderon ziemlich häufig sich findende Redensart: *lisonja del aire, lisonja del viento* hinzuweisen.

Von den im Winde lustig wehenden Fahnen, wie von den geschwellten Segeln heißt es, sie buhlen schmeichlerisch mit dem Winde[1]), und die befiederten Pfeile sind „giftige Vögel, die beseelt, doch ohne Leben, mit der Luft kosen".[2])

Feuer und Licht.

In einigen wenigen Stellen werden Feuer und Licht personifiziert.

Das Feuer, das, wie ein blutiger Henker[3]), unbarmherzig alles vernichtet, hat bisweilen Mitleid mit dem Menschen und tut ihm nichts zu leide[4]), so daß der spanische General Don Fadrique den Bewohnern von Bredá drohen kann, mehr Mitleid habe das Feuer als sein Schwert.[5])

Derselbe General mäßigt sich aber, als eine schwache Frau ihn um Gnade anfleht: Ich will an Höflichkeit nicht jenen züngelnden Flammen nachstehen, die mir hier verkünden, welche Achtung sie vor Euch haben.

No he de ser menos cortés
Que estas vividoras llamas,
Que me están diciendo aqui
El respeto que te guardan.[6])

Gleich dem Winde und dem Wasser verkündet auch das Feuer das Lob Gottes[7]), und selbst wenn es mit gieriger

---

[1]) *Una blanca bandera | Con los vientos lisonjera,* Sitio I, 125^{a}; Virgen I, 337^{a}; *las velas | Que son del viento lisonja,* Prínc. I, 246^{c} = I, 265 f.

[2]) *las venenosas aves, | Que con almas y sin vidas | Fuéron lisonja del aire,* Puente I, 214^{b}. Zu dieser Redensart cf. K_1, S. 195.

[3]) *fué | Sangriento verdugo el fuego,* Á secr. agr. I, 609^{b}.

[4]) *Entre las llamas estuve | Libre, sin que me ofendieran | Y adverti despues, dudando | Que haya en el fuego clemencia,* Dev. I, 55^{b}; *la piedad del fuego,* Sitio I, 113^{c}.

[5]) *Mas piedad | Tiene el fuego que mi espada,* Sitio I, 114^{a}.

[6]) Sitio I, 114^{b}.

[7]) *El fuego y el agua luego, | ¿Alabanzas no os previenen, | Y para este efecto tienen | Lengua el agua y lengua el fuego?* Purg. I, 154^{a}f

Flamme der Welt den Krieg verkündet, d. h. mit dem Blitzstrahl uns zu vernichten droht, stößt es dumpfe Klagetöne aus.[1])

In vielen Fällen ist bei unserem Dichter das abstrakte *luz* identisch mit dem konkreteren Begriffe „Sonnenlicht" oder „Tageslicht", wie denn Calderon zwischen *sol, dia* und *luz* nicht immer streng scheidet und oft das eine für das andere setzt.

Schon oben haben wir gehört, daß zum finsteren Turme Sigismund's nicht einmal das Licht gelangt, da die plumpen Steinsäulen der Berge und Felsen ihm den Zutritt verwehren[2]); schöne Damen wetteifern oft mit dem uns blendenden Lichte an Reinheit und Glanz[3]) oder werden geradezu mit dem hellen Tageslichte identifiziert.[4])

Das Licht der Abenddämmerung, das sich nicht mehr recht zu zeigen wagt, nennt unser Dichter *medrosa luz*, furchtsames Licht.[5]) In diesem Ausdrucke liegt wohl noch eine Pers. vor, hingegen ist *luces desmayadas*, ohnmächtiges, blasses Licht[6]), als verblaßte Pers. anzusehen. Doch finden wir an einer Stelle die letzterer Redewendung zugrunde liegende Anschauung weiter ausgeführt; es sagt nämlich Rosaura vor dem spärlich erleuchteten Gefängnisse Sigismund's stehend: Ist denn nicht jener trübe Schimmer, jener bleiche Stern dort ein kleines Licht, das wie ein Ohnmächtiger zitternd mit flackernder Flamme seine Strahlen verbreitet?[7])

Häufungen.

An manchen, meist hochpoetischen Stellen werden die vier Elemente, oder verschiedene Naturobjekte, oft auch in

---

[1]) *Quéjase el fuego, si encierra / Rayos que al mundo hacen guerra, Á secr. agr.* I, 597[b].

[2]) *Vida* I, 5[a] = I, 740 ff., siehe oben, S. 19[5].

[3]) *Su . . . / celebrada hermosura, / Que en competencia se atreve / Á la luz que nos fatiga, Lances* I, 41[a].

[4]) *es luz del dia / Aurora* (= Name einer *dama*), ibd. I, 41[c].

[5]) *Vida* I, 1[b] = I, 52.

[6]) *Puente* I, 217[b].

[7]) *¿No es breve luz aquella / Caduca exhalacion, pálida estrella / Que en trémulos desmayos / Pulsando ardores y latiendo rayos, / Hace mas tene-*

Verbindung mit Menschen und Tieren, zusammen genannt, um einen dramatischen Effekt hervorzurufen; es sind dies, wie Schack[1]) bemerkt, „deklamatorische Stellen, die ganz wie rhetorische Kunststücke angelegt sind".

Da solche Stellen nicht in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt werden können, ohne in ihrer Gesamtwirkung einzubüßen, so müssen wir sie hier eigens betrachten.

Die unter sich uneinigen Elemente, Meere, Feuer, Erde und Winde, verkünden das Lob Gottes[2]); die entfesselten Elemente, Wasser, Feuer, Luft und Erde, sollen, der Aufforderung der Cenobia gemäß, voll Rachegefühl die Feinde in blutigem Kriege bekämpfen[3]), und wie später der römische Kaiser Aurelian ihren Klagen gegenüber taub bleibt, so ruft dieselbe Cenobia verzweifelt aus, sie werde ihr Unglück den Winden, dem Himmel und der Erde vorbringen, der Luft ihre Seufzer und dem Meere ihre Tränen geben.[4])

Curcio erkennt in der wildesten Gegend des Gebirges die Stelle, an welcher er vor Jahren seiner Gattin hatte den Tod geben wollen: „Jede Blume erfüllt mich mit Schrecken, jedes Blatt mit Schauder; jeder Stein sieht mich seltsam an, vor jedem Baumstamme hab' ich Angst, jeder Fels sucht mich zu erdrücken, jeder Berg bedroht mich, denn alle sind Zeugen einer so ruchlosen Tat"[5]); Octavian hört den Lärm von Trommeln und Trompeten und glaubt, die Natur trauere mit ihm in seinem Schmerz um den Tod der Mariëne:

---

brosa / La oscura habitacion con luz dudosa?, *Vida* I, 1[c] = I, 85ff. Cf. K_1, S. 43 die zu dieser Stelle gegebene Erklärung.

[1]) III, 93f.

[2]) *Los discordes elementos / Mares, fuego, tierra y vientos / ¿No publican vuestros lôres? Purg.* I, 154[a].

[3]) *Publiquen sangrienta guerra / Con mortales sentimientos / Turbados los elementos / Agua, fuego, viento y tierra, Cenóbia* I, 194[a].

[4]) «*¿Aun sin verme me dejas? / Pues con ecos veloces / Daré á los vientos voces / Daré á los cielos quejas / Daré á la tierra espanto / A los aires suspiros, al mar llanto.*» *Cenóbia* I, 198[a].

[5]) *no hay flor que no me asombre, / No hay hoja que no me espante, / No hay piedra que no me admire, / Tronco que no me acobarde, / Peñasco que no me oprima, / Monte que no me amenace, / Porque todos son testigos / De una hazaña tan infame. Devocion* I, 61[a].

Ob die Himmel,
Ob die Berge, ob die Haine,
Ob die Winde, ob die Meere . . . .
Nicht vielleicht begehn, mitleidig,
Dieser hingewelkten Schönheit
Wiederholte Leichenfeier? [1])

Den Tod seiner Geliebten sollen dem Wunsche des Lotario gemäß Himmel, Sonne, Mond und Sterne; Erde, Wind, Feuer und Wasser betrauern [2]); Menschen, Tiere, Himmel, Berge, Tag und Nacht, Sonne und Mond sollen auf die Worte des Ludovico hören und zittern bei seinem Namen.[3])

In Anreden ist bei Calderon die Häufung besonders beliebt, wie er sie auch anwendet als Zusammenfassung der vorhergehenden einzelnen Anreden an Menschen, Tiere, Himmelskörper und Naturobjekte, eine Stileigentümlichkeit, welche Schack [4]) und Krenkel [5]), sowie Pasch [6]) mit Recht hervorheben.

So finden wir im *Príncipe constante* die kurzen Ansprachen, die der standhafte Prinz an den König, an seinen Bruder Enrique, an die Christensklaven, an die Mauren, sowie an Himmel, Meer, Berge, Winde und Erde hält [7]), gleichsam zur Bekräftigung nochmals zusammengefaßt in den Worten:

Porque rey, hermano, moros,
Cristianos, sol, luna, estrellas,
Cielo, tierra, mar y viento,
Fieras, montes, todos sepan . . . . .[8])

---

[1]) *¿ Si los cielos, / Si los montes, si las selvas, / Si los vientos, si los mares . . . Compadecidos celebran / De esa difunta hermosura / Repetidas las exequias? May. monstruo* I, 487[c].

[2]) *Lloren aquesta desgracia / Cielo, sol, luna y estrellas, / Tierra, viento, fuego y agua, / Y yo mas que todos llore, Lances* I, 43[c].

[3]) *atiendan á mi voz / Hombres, fieras, cielos, montes, / Dia, noche, luna y sol, Purg.* I, 164[a]; — *Hombres, fieras, montes, globos / Celestiales, peñas duras, / Plantas tiernas, secos olmos, / Yo soy Ludovico Enio, / Temblad á mi nombre todos, Purg.* I, 162[b].

[4]) III, 93 f.

[5]) K_2, S. 230.

[6]) *Pasch* I, S. 173[1]; II, 101[1].

[7]) *Prínc.* I, 253[a] = II, 415—436

[8]) *Prínc.* II, V. 437—440.

und ebenso energisch bekräftigt Estela von Salveric ihre Sache in einer von geschmacklosen Häufungen überladenen Stelle, die Schack als Beispiel anführt.[1]) Um noch ein Beispiel dieser Art zu geben: in der Stelle *Á secr. agr.* I, 597[b] finden wir die vorhergehenden Gleichnisse folgendermaßen zusammengefaßt:

se quejan monte, piedra,
Ave, flor, eco, sol, hiedra,
Tronco, rayo, mar y viento.

Mariëne ruft Himmel, Sonne, Mond und Sterne; Gestirne und Himmelszeichen; Berge, Meere, Bäume und Pflanzen; Menschen, Tiere, Vögel und Fische zu Zeugen ihres Großmutes, aber auch ihrer Rachegedanken an[2]), wie auch Ariadne die Tiere des rauhen Berges, die Vögel der sanften Lüfte, die Bäume des grünen Waldes, die Wellen des klaren Flusses, die Blumen des lieblichen Gartens, die Planeten der blauen Himmelssphäre, die Sterne des hohen Himmelsgewölbes, die schaumigen Wogen des weiten Meeres und die Weltteile zur grausamen Rache auffordert.[3])

Am Schlusse der Betrachtung der Naturgegenstände angelangt, wollen wir uns noch umsehen, in welcher Weise Calderon die Natur selbst, *la docta naturaleza*, personifiziert.[4])

Mit ihrem lieblichen Pinsel bemalt die Natur Himmel und Erde prächtig blau und grün[5]); die Tiere haben ihrem gelehrten Pinsel die schönen Streifen und Flecken auf dem

---

[1]) *Amor* I, 383[b]/[c], s. Schack III, S. 93f.

[2]) *á ver lleguen | Cielo, sol, luna y estrellas, | Astros y signos celestes, | Montes, mares, troncos, plantas, | Hombres, fieras, aves, peces, | Que como reina perdone, | Y como mujer me vengue! May. monstruo* I, 494[c]; diese Aufzählung fehlt in der Ausg. v. 1637.

[3]) *Fieras deste inculto monte, | Aves desos blandos aires | Troncos dese verde bosque, | Ondas dese claro rio, | Deste ameno jardin flores, Luces desa azul esfera, | Estrellas dese alto móvil, | Espumas dese ancho mar, | Partes que haceis todo el orbe, | Á la venganza os convido, Tres m. prod.* I, 281[c].

[4]) Siehe K_1, S. 45.

[5]) *mas colores | En verde y azul papel | Que dibujó en cielo y tierra | El apacible pincel | De naturaleza, Castigo* III, 388[a],

Fell zu verdanken [1]); schöne Pferde malt der Meisterpinsel der Natur mit besonderer Sorgfalt [2]), und wenn die Natur ihren Pinsel zweimal verwendet, so pflegt sie aus einer Gußform zwei verschiedene Gebilde hervorzubringen. [3])

Eine schöne Dame ist das Vollendetste, was der Pinsel der Natur hervorzubringen vermag [4]); ja, bisweilen kann die Natur mit ihren feinen Pinseln die Schönheit einer Dame nicht nachbilden und gibt voll Ärger die Hoffnung auf, jemals wieder etwas so Vortreffliches schaffen zu können: Da ich mich nicht übertreffen kann, so achtet man mich nicht mehr, denn ich kann nichts Schöneres mehr hervorbringen, seitdem ich dieses Wunderwerk geschaffen. [5])

Bisweilen tritt die Natur mit der Kunst in erfolgreichen Wettbewerb.

Ist die Kunst auch bestrebt, in schön gepflegten Gärten der Natur vorauszueilen [6]), so nimmt wiederum die Natur sich vor, die schönen Landschaftsbilder des Gartens, welche die Kunst zeichnet und ausschmückt, durch die Schatten der Nacht auszutilgen. [7])

Im Parke von Aranjuez, an einer mit prächtigen Statuen gezierten Quelle sieht Don Felix eine schöne Frau, die stumm und regungslos sich im Wasser betrachtet, so daß man nicht glaubt, sie sei ein lebendes Wesen, während die Statuen um sie herum so lebenswahr sind, daß man nur wartet, bis sie

---

[1]) *la piel / Que dibujan manchas bellas . . . Gracias al docto pincel*, Vida I, 2ª = I, 133 ff.

[2]) *un caballo hermoso / Á quien el docto pincel / De naturaleza hizo / Con mas estudio*, Lances I, 40ᵇ.

[3]) *en una estampa / Suele duplicar y hacer / Dos formas naturaleza / Con repetido pincel*, Hombre I, 510ᶜ.

[4]) *El mas dilatado amago / Que hizo el natural pincel*, Lances I, 40ᵇ/ᶜ.

[5]) *Corrida naturaleza / De sus pinceles sutiles / Perdió la esperanza, viendo / Que imitarte era imposible, / Y dijo: «Pues ya no puedo / Excederme, no me estimen; / Que ya no tengo que hacer, / Despues que este asombro hice»*, Astról. I, 574ª.

[6]) *adelantarse en él (scil. jardin) quiso / El arte á lo natural*, Amor I, 377ᵇ.

[7]) *el natural presume / Vencer hermosos paises / Que el arte dibuja y pule*, Médico I, 353ᶜ = II, 36 ff.

zu sprechen anfangen. Da scheint die Natur zur Kunst zu sagen: „Rühme dich nicht, als könntest du hier den Tod mit größerem Erfolge Lügen strafen wie ich das Leben, denn, da wir in den entgegengesetzten Fähigkeiten einander gleich sind, kann ich eine Statue bilden, wie du eine Frau schaffen kannst; so sieh eine Seele ohne Leben, hier wo die Marmorstatuen belebt sind.“ [1])

Kapitel II.

Die Personifikation von Teilen des menschlichen Körpers, sowie von Äußerungen und Zuständen seiner sinnlichen und seelischen Existenz.

Die Teile des menschlichen Körpers.

Wenn wir in der Betrachtung der einzelnen Körperteile in systematischer Ordnung von oben nach unten gehen, so treffen wir zunächst auf einige wenige Fälle, in welchen das Haar personifiziert wird.

Vom Haare der schönen Flora, das aus den Fesseln des Elfenbeingefängnisses, d. h. den Ringen aus Elfenbein, befreit und seines Blumenschmuckes beraubt, frei herabwallt, sagt ihr Galan: es sei der Sorgen des Tages ledig [2]); das goldhelle,

---

[1]) *Estaba en la primer fuente .... Una mujer recostada .... / Tan divertida en mirar / Su hermosura en el estanque / Estaba, que puse duda / Sobre si es mujer ó imagen; / Porque como ninfas bellas / De plata bruñida hacen / Guarda á la fuente, tan vivas, / Que hay quien espere que hablen; / Y ella miraba tan muerta, / Que no pudo esperar nadie / Que se pudiese mover, / La naturaleza al arte / Me pareció que decía: / «No blasones, no te alabes / De que lo muerto desmientes / Con mas fuerza en esta parte, / Que yo desmiento lo vivo; / Pues en lo contrario iguales, / Sé hacer una estatua yo, / Si hacer tú una mujer sabes, / O mira un alma sin vida / Donde está con vida un jaspe.»* Casa I, 130c/131a.

[2]) *Desenlazó las sortijas / De la prision de marfil / . . . De los*

vom Schmuck befreite Haar der Mariëne fordert an Glanz selbst die Sonne zum Wettstreit heraus[1]; der Bauer Tosco freilich entwirft uns in seiner derben Schilderung von den Reizen der Estela ein weniger erfreuliches Bild:

Wenn sich Estela ihren falschen Haarzopf aufsetzt, dann glaub' ich sagt das darunter liegende echte Haar zu ihm: Der du mich als Märtyrer siehst, der die Qualen des Kräuselns aushalten muß, fall' nicht herunter, halte dich fest an, sonst könnte es dir leicht wie mir ergehen:

Y cuando . . .
El moño se está poniendo,
Pienso que le está diciendo
El cabello que hay debajo:
«Tu que me miras á mí,
Martir de rizado aseo,
No te caigas, tente en tí;
Que cual tú te ves mi ri,
Veráste como me veo.»[2])

Ungemein häufig werden die Augen personifiziert.

Wie wir im Deutschen sagen, die Augen können sich an etwas Schönem nicht satt sehen, so heißt es im Spanischen: die Augen dürsten, *los ojos tienen sed.*

So sagt der König, der die schöne Estela bewundert: Den Lippen geb' ich Wasser, den brennenden Durst aber fühle ich in den Augen; sie sind noch durstiger als mein Mund.[3])

Der Dichter geht im Bilde von den dürstenden Augen noch einen Schritt weiter und nennt sie *ojos hidrópicos*, wassersüchtige Augen, da sie gierig die Reize schöner Damen in in sich einsaugen. Es erklärt der Galan Enrique, die schöne

---

cuidados del dia / Ya absuelto el cabello ví, / Siendo océano de rayos . . . *Mej. está* I, 241[a].

[1]) *desafía / Al sol esplendor tan bello / Desobligado el cabello / De los adornos del dia, May. monstruo* I, 499[c]; für *los adornos* liest die Ausg. v. 1637 *«las prisiones»*, fol. 162r, 1. Spalte.

[2]) *Amor* I, 377[a]; vgl. Schmidt, S. 252.

[3]) *Tienen sed labios y ojos . . . Ya doy el agua á los labios / Teniendo el fuego en los ojos . . . . Á la boca el agua llevo, / Y mis ojos me la dan, / Que ya con mas sed están, Amor* I, 369[a].

Clori sei der Magnet gewesen für seine durstigen Augen, die Strahl um Strahl Glanz und Glut der Geliebten getrunken hätten [1]), und Sigismund glaubt beim Anblicke der Rosaura, seine Augen litten an der Wassersucht, denn obwohl sie wüßten, daß das Trinken ihnen den Tod bringt, so tränken sie doch immer mehr. [2])

Ungemein häufig wird den Augen eine Sprache beigelegt, drücken sie doch in stummen Worten aus, was die Seele fühlt [3]); ja, sie reden oft eine eindrucksvollere Sprache als die Lippen [4]), und der Mensch kann mit dem Munde nicht verheimlichen, was die Augen offen bekennen [5]); selbst wenn der Mund schweigt, so sprechen dennoch die Augen. [6])

Astolfo erklärt der Rosaura, sie verstehe es schlecht, sich zu verstellen, da ihre Augen ganz anders sprächen als ihr Mund [7]); was hilft dem Menschen auch das Verstellen, wenn die Augen mit ihrer krystallenen Sprache, den Tränen, nur um so deutlicher reden? [8])

Zuweilen werden die Augen zu Dolmetschern in der Liebe [9]), doch wer kein Gefühl für die Liebe hat, versteht

---

[1]) *fué Clori el sol bello / Luciente iman de los ojos / Que hidrópicos se bebieron / Rayo á rayo mejor sol / Luz á luz mejor incendio*, *Banda* II, 157 [b].

[2]) *Ojos hidrópicos creo / Que mis ojos deben ser: / Pues cuando es muerte el beber, / Beben mas*, *Vida* I, 2 [b] = II, 227 ff.

[3]) *son mudas lenguas / Del alma*, *Gal. fant.* I, 297 [b]; *Hombre* I, 508 [a], s. Anm. 5.

[4]) *Nada me digan tus labios / Que harto me han dicho tus ojos*, *Saber* I, 32 [c]; *la lengua te diga / Lo que te han dicho los ojos*, *Dev.* I, 57 [b]; I, 58 [c]; *Prínc.* I, 252 [a] = II, 249 f.; *Si no te han dicho mis ojos*, *Amor* I, 377 [c].

[5]) *no negará la boca / Lo que confiesan los ojos*, *Amor* I, 374 [c]; *¡Qué mal han disimulado / Tus ojos, Beatriz! pues, lenguas / Del alma, me han dicho ya / Tu sentimiento y mis quejas*, *Hombre* I, 508 [a].

[6]) *callando la lengua / Y solo hablando los ojos*, *Gal. fant.* I, 302 [c].

[7]) *¡Oh qué mal, Rosaura, puedes / Disimular! Dí á los ojos / Que su música concierten / Con la voz*, *Vida* I, 11 [b] = II, 928 ff.

[8]) *¿Que aprovecha / Disimular, fingir la lengua enojos, / Si lenguas de cristal hablan los ojos?* *Arg.* I, 441 [c].

[9]) *son los ojos á veces / Intérpretes del amor*, *Amor* I, 371 [b].

ihre zarte Sprache nicht.[1]) Häufig müssen deshalb die Lippen den Schlüssel abgeben für die allzu unverständliche Geheimschrift der Augen.[2])

Als mitfühlende Wesen teilen die Augen mit dem Menschen Freud und Leid; durch ihre Tränen, die Calderon ebenfalls die „Sprache der Seele“ [3]) nennt, nehmen sie lebhaften Anteil an dem Kummer des Menschen; die Sorgen sind mit den Augen innig befreundet und haben keine Geheimnisse vor ihnen, d. h. der Mensch verrät sein Weh leicht durch Tränen[4]); und wenn der Mensch klagt, dann klagen die Augen mit.[5])

Die Tränen sind oft allein Zeugen für des Menschen Leid und Kummer[6]), oder Bürgen für die Wahrheit dessen, was der Mund sagt.[7])

Wenn der Mensch, tödlich verwundet, blutüberströmt daliegt, dann weinen seine Augen, auf die Wunden neidisch, blutige Tränen.[8])

Fast gar nicht finden wir das nächstwichtige Sinnesorgan, die Ohren, personifiziert; an mehreren Stellen klagt der Dichter, daß, während Augen und Zunge durch Lider und Zähne geschützt sind, das Ohr schutz- und wehrlos sei, so

---

[1]) *los ojos / Sin duda hablaron por mi. / Pero no los entendió, / Que su lenguaje sútil / No le sabe, hermana, hablar, / Quien no le sabe sentir, Amor* I, 374[a].

[2]) *Haz contra-cifra los labios / De las cifras de los ojos; / Que no te entiendo, Arg.* I, 449[c].

[3]) *fueran lenguas del alma / Las lágrimas de los ojos, Banda* II, 167[a].

[4]) *los enojos / Que son grandes amigos de los ojos, / No les encubren nada, Médico* I, 361[c] = III, 308ff.

[5]) *No te espantes que los ojos, / Tambien se quejen, señor, Médico* I, 360[a] = III, 15f.

[6]) *Mis lágrimas solo sean / Hoy testigos de la mia (pena), Gal. fant.* I, 297[b].

[7]) *Serán testigos de abono / Estas lagrimas, que juran / Deste luego que es verdad / Cuanto la lengua pronuncia, Peor está* I, 93[c].

[8]) *De envidia de las heridas / Hoy lloran sangre los ojos, Vírgen* I, 341[b]; *Gal. fant.* I, 302[b]; *en bárbaros enojos / Le (= sangre) lloran las heridas y los ojos, Con quien* II, 246[b].

daß der Mensch fremde Klagen mit anhören müsse, ohne sich wehren zu können.[1])

Häufiger dagegen werden Zunge und Zähne personifiziert.

In engem Kerker eingeschlossen lebt die Zunge, welche die Natur gleich einem furchtbaren Ungetüm hinter starken Schlössern und Türen in Gewahrsam hält; hinter Schranken aus Korallen ist an diesem Kerker nochmals eine Mauer aus Perlen angebracht.[2])

In der oben erwähnten derben Schilderung, die der Bauer Tosco von den Reizen der Estela entwirft, kommen gleich den Haaren auch die Zähne nicht gut weg: die Zähne der Estela sind Bewohner ihres Mundes, die nach einem anderen Hause sich umsehen, d. h. bald ausfallen werden: *Los dientes . . . / Son vecinos de su boca / Que se mudan á otra casa.*[3])

Eine weitere Pers. finden wir in der Stelle *Prínc.* I, 256[c] = III, 68 ff.

Die Nahrung, die der Ritter und der treue Diener mit ihrem Herrn, dem standhaften Prinzen in der Gefangenschaft teilen, ist so gering und so rasch verzehrt, daß sie, wenn sie die Lippen berührt, in die Brust hinabgleitet, ohne daß der Mund etwas davon erfährt.[4])

Ziemlich zahlreich sind die Fälle, in welchen das Herz des Menschen personifiziert wird.

Als ein Gefangener lebt es fest eingeschlossen in des

---

[1]) *¡ay cielos! / ¿Porque á los oidos / Tambien no los defendisteis / Con mas guardas? Argénis* I, 442[a]; *Turbados mis sentidos / Pueden en tanta mengua. / Vencer ojos y lengua, / Pero no los oidos; / Que tienen por despojos / Labios la lengua y párpados los ojos, Cen.* I, 198[a]; *¿Cómo olvidó (la naturaleza) que tuviera / Defensa el oido, siendo / El que aprende mas apriesa? Con quien* II, 240[a].

[2]) *encerrada / En carcel estrecha vive, / Con muralla y con canceles / De corales y marfiles, Arg.* I, 442[a]; *La naturaleza . . . En la lengua puso luego / Como á monstruo, come á fiera / Terrible, mayores guardas / De candados y de puertas, / Tras canceles de coral / Otras murallas de perlas. Con quien* II, 240[a].

[3]) *Amor* I, 377[a].

[4]) *cuando los labios toca, / Se suele pasar al pecho, / Sin que lo sepa la boca, Prínc.* I, 256[c] = III, 68 ff.

Menschen Brust; bisweilen zeigt es sich unter Tränen an den Augen [1]) oder stürzt sich, in Tränen gehüllt, zu den Toren der Seele, den Augen, heraus.[2]) Es sieht gleich einem Astrologen das kommende Unheil voraus und verkündet es der Seele [3]); unbedenklich darf der Mensch den Ahnungen dieses Astrologen Glauben schenken, denn im Unglücke trifft wohl jeder Astrolog das Richtige.[4]) Sucht auch das Herz zuweilen seine Gefühle durch Mund und Augen zu verheimlichen [5]), so gelingt dies nur schlecht, denn die Brust schreibt ihren Schmerz und ihren Kummer mit Blut auf die Tafel des Gesichts [6]), weshalb denn auch das menschliche Antlitz das Zifferblatt der Brust genannt wird.[7])

Auch das Blut des Menschen wird personifiziert: Das unschuldig vergossene Blut schreit nach Rache, während es in Purpurnelken sich ergießt.[8])

Ungemein stimmungsvoll wirken die Worte, welche Curcio auf der Suche nach dem tödlich verwundeten Eusebio ausspricht: „Ich will ihn rasch aufsuchen; jenes kalte Blut, das mit schüchterner Stimme mich ruft, muß doch wohl mein eigenes sein, denn sonst würde es mich nicht rufen und ich würde es nicht hören“: « *Voy volando, | Que aquella sangre fria, |*

---

[1]) *el corazon dentro del pecho . . . . En lágrimas se asoma por los ojos*, *Devocion* I, 66[b].

[2]) *Salga en lágrimas envuelto | El corazon á las puertas | Del alma, que son los ojos*, *Médico* I, 357[b] = II, 574 ff.; *Vida* I, 3[b] = I, 424 ff., siehe K_1, S. 55 f.; *Saber* I, 25[a].

[3]) *astrólogo el corazon | No sé qué le avisa al alma*, *Sitio* I, 113[c].

[4]) *Dicen que astrólogo suele | Ser el corazon, y yo | Presumo que he de creerle; | Que en las desdichas no hay | Astrólogo que no acierte*, *Castigo* III, 390[b].

[5]) *el corazon | Disimula cuanto puede | Por la boca y por los ojos*, *Prínc.* I, 249[a] = I, 669 ff.

[6]) *Bien su dolor y su pena | En el papel de la cara | Escribe con sangre el pecho*, *Castigo* III, 382[a].

[7]) *La muestra del pecho es el semblante*, *Castigo* III, 377[b]; *el rostro es reloj, adonde | El corazon hace muestra*, *Hombre* I, 508[b].

[8]) *aquesta sangre inocente | Que está pidiendo venganza | Desperdiciando claveles*, *Devocion* I, 58[b]; *Saber* I, 24[c]. — *ya agonizaba, | Bañado en su sangre fria, | Cuyo aliento pronunciaba | Mas, cuanto menos decía*, *May. monstruo* I, 484[b].

Que con timida voz me está llamando / Algo tiene de mia; / Que sangre que no fuera / Propia, ni me llamara, ni la oyera.» [1])

Desgleichen werden Arme und Beine personifiziert.

Der König Basilius hat Furcht vor den Armen seines Sohnes, da sie nach seiner Meinung bereits Unterricht empfangen haben, wie man tötet [2]), während Llocía, die auf die feinen Reden des Filipo nicht zu antworten weiß, ihm ihre Arme entgegenstreckt, damit diese ihm stumme Antwort geben. [3])

Calderon liebt es, von den zierlichen Füßchen schöner Damen zu sprechen und ihre elfenbeinweiße oder krystallhelle Farbe, sowie ihre Kleinheit zu rühmen.

Die Füße der Flora, die in blauen Tuchschuhen stecken, nennt ihr Galan in überschwänglicher Weise Perlmutterstreifen, von dunkelblauem Tuche umarmt [4]), oder Krystalle, die mit den Krystallen des Wassers Krieg führen [5]); den kleinen Fuß der Lisarda nennt Celio eine Geheimschrift, welche Amor schreibt, einen Kobold unter den Füßen, einen Fuß, noch so jung an Jahren, d. h. so klein, daß man ihm einen Vormund geben sollte [6]), während Persio den Fuß der Cenóbia zunächst als einen Zwerg unter den Füßen und sodann als ein Knirpschen bezeichnet. [7])

Der Leichnam des von einer Kugel getroffenen Clarin

---

[1]) *Devocion* I, 67[a].

[2]) *tengo miedo á tus brazos, Vida* I, 9[c] = II. 490; *están enseñados sé / Á dar muerte, ibd.* = II, 373 ff.

[3]) *Á tan discretas razones / Ruda y ignorante soy: / Y así los brazos os doy / Por quitarme de cuestiones. / Ellos sabrán responder / Callando por mi deseo, Purg.* I, 152[c].

[4]) *rasgos de nacar / De un cendal de azul turquí / Abrazados, Mej. está* I, 241[b].

[5]) *Mej. está* I, 241[b], s. oben, S. 81[3]. Vgl. weiter die Bezeichnung der Füße als „Säulen aus Schnee", *columnas de nieve. Banda* II, 155[b]; auch verwandelt das Elfenbein der Füße die Erde in Schnee: *Esa tierra que el marfil / De tus piés convierte en nieve, Argénis* I, 454[c].

[6]) *Cifra que asienta el amor . . . Pié duende . . . Y pié tan menor de edad, / Que le pueden dar tutor, Con quien* II, 241[c].

[7]) *Ese enano de otros piés, Cen.* I, 191[a]: *Enano le llamé antes / Y ahora digo Bonami, ibd.* I, 191[b].

spricht zum König Basilius durch den Mund einer Wunde [1]), die mit blutiger Zunge lehrt, daß der Mensch trotz aller Vorsorge gegen sein Schicksal nichts auszurichten vermag [2]); ebenso verkündet der von Floripes erstochene Riese „aus zweifelhaften Mündern Weh und Klagen" [3]), da ja die Wunden gleich den Augen Münder sind, die niemals lügen.[4])

Vom menschlichen Körper und seinen Teilen wenden wir uns weg zu den einzelnen Erscheinungen des physischen Lebens; da treten uns zunächst einige wenige Fälle entgegen, in denen Hunger und Durst personifiziert werden.

Vom Hunger belagert weilt Floripes als Gefangene im Turme von Mantible [5]), wie denn auch die vier Paladine Karls des Großen in demselben Turme unter dem stumpfen Messer des Hungers und des Durstes dahinschmachten [6]) und große Qualen ausstehen müssen, da das Messer des Hungers, wenn es auch unserem Leben ein Ende macht, sich selber durch das Schneiden zu schärfen scheint.[7])

Das Alter ist bei Calderon nicht sonderlich beliebt, nennt er es doch das „schwarze Greisenalter", das niemals eine bunte Farbe annimmt, je mehr man auch Schminke aufträgt [8]), und das sich ärgert, wenn es von seinen Jugendstreichen hört.[9])

---

[1]) *«boca de la herida»*, Devocion I, 59[b], der Mund, die Öffnung der Wunde, wohl eine bereits verblaßte Pers., wird hier wieder belebt. Cf. *Por la infausta boca de una herida / El alma los espiritús divierte*, Con quien II, 246[b].

[2]) *Este cadáver que habla / Por la boca de una herida, / Siendo el humor que desata / Sangrienta lengua* . . . Vida I, 18[a] = III, 910 ff.

[3]) *vertiendo por inciertas / Bocas estas desdichas y congojas*, Puente I, 212[b].

[4]) *al fin heridas y ojos / Son bocas que nunca mienten*, Dev. I, 58[b].

[5]) *La bellisima Floripes, / En la torre del encanto / Sitiada por hambre vive*. Puente I, 214[c].

[6]) *Cuatro paladines yacen / Al cuchillo de madera / De la sed y de la hambre*, Puente I, 215[c].

[7]) *con el hambre nos previenes / Cuchillo, que al romper vida tan corta / Parece que se afila en lo que corta*. Virgen I, 334[c].

[8]) *Negra vejez, oh, que bien / Te llaman negra en rigor / Pues nunca tomas color / Por mas tinta que te dén*, Judas I, 313[b].

[9]) *Se corre la vejez / De escuchar sus mocedades*, Mej. está I, 237[a].

Der Diener Coquin, dem die Zähne ausgerissen werden sollen, bemerkt, es sei gar nicht zu verwundern, wenn da das Alter rasch in seinem Munde sich festsetze.[1])

Bezüglich der Pers. von Schlaf und Traum ist zunächst auf die eingangs erwähnte Abhandlung von Abert[2]) zu verweisen, wenn auch der Verfasser mehr die *autos* als die *comedias* berücksichtigt und ferner noch nach Keil zitiert. Leider wird die Schrift durch zahlreiche Druckfehler, namentlich in den im spanischen Originale angeführten Stellen unliebsam entstellt.

Die Schlafenden liegen „in des Schlafes Armen", in Morpheus' Armen sagen wir wohl besser im Deutschen; in den Armen des Schlafes ist der Mensch gleichzeitig tot und lebendig[3]) oder ein lebender Leichnam, da der Schlaf, ein blasses Abbild des Todes, der Herr ist über das menschliche Leben.[4])

Träge macht sich der Schlaf nächtlicherweile zum Beherrscher unserer edlen Sinne; wie ein Dieb stiehlt er uns das halbe Leben[5]); der Mensch, der sich ihm ergibt, betäubt seine Sinne[6]) und liegt für kurze Zeit als Leichnam im Grabe des Schlafes.[7])

Aus einer Stelle erfahren wir, daß Licht und Schatten, d. i. das Zwielicht der Abenddämmerung, den Schlaf aus seinen Fesseln befreien, und dieser vertauscht das helle Licht

---

[1]) *No es mucho que tome postas / En mi boca la vejez*, Médico I, 352[a] = I, 803 ff.

[2]) „Schlaf und Traum bei C."

[3]) *entre los brazos del sueño*, *Dev.* I, 68[b]; *en los brazos del sueño / Á un tiempo muere y vive*, *Cen.* I, 197[b].

[4]) *en br. del s. / Vivo cadaver soy, porquel él es dueño / De mi vida, de suerte, / Que ví un pálido amago de la muerte*, *Purg.* I, 149[a]; bei Abert = S. 175[2].

[5]) *es dueño / De los sentidos el sueño, / Ladron de la media vida*, *Dama* I, 179[c]; *¿Es hoy perezoso el sueño / De nobles sentidos dueño?* *May. encanto* I, 405[c]; *Castigo* III, 385[c].

[6]) *mi vida / . . . rendida / Al sueño, los sentidos desvanece*, *Castigo* III. 385[c].

[7]) *yace / En el sepulcro del sueño / Toda mi casa cadaver*. *Mej. está* I, 237[a]; *el nocturno silencio / Construía á los mortales / Breves sepulcros del sueño*, *Purg.* I, 151[c].

des Tages mit dem unheimlichen Dunkel der Nacht[1]); dem einen fällt er lästig und bereitet ihm Verdruß und Kummer, wenn er ungerufen zu ihm ins Haus kommt[2]); der andere ergibt sich gerne seinen Schmeicheleien[3]), oder ruft den „Herrn von Schlaf" zur Gesellschaft herbei, um nicht die Nacht über allein sein zu müssen.[4])

Daneben findet sich auch die mythologische Darstellung des Schlafes als Gott Morpheus, dessen todbringenden Waffen der Mensch sich unterwerfen muß, wenn jener abgezehrte Schatten, der gleichzeitig schmeichelt und schreckt, es gebieterisch verlangt.[5])

Das Wort *sueño*, das bekanntlich sowohl „Schlaf" als auch „Traum" bedeuten kann, wird auch in dieser letzteren Bedeutung personifiziert.

In der Schlußszene der *Vida* versichert Sigismund, ein Traum sei ein Lehrer gewesen[6]), und Payo, der sehr schläfrig ist, meint scherzhaft, während die Besucher der Messe einzeln, einer nach dem andern, daherkommen, kämen seine Träume stets zu zweien.[7])

Der Tod.

Einen breiten Raum nimmt bei unserem Dichter die Pers. des T o d e s ein.

---

[1]) *Sombra y luz confusamente / Hacen que el atado broche / De sombra y luz desabroche / El sueño, ya perezoso / Equivocando el dudoso / Crepúsculo de la noche*, G a l. f a n t. I, 299ª.

[2]) *Cierto, sueño, mi señor / Que estais cansado; y no es justo / Venir á casa de nadie / Á hacer pesar y disgusto. / ¿ Yo por ventura os llamé?* . . . . . . *V í r g e n* I, 333ª. In der Ausg. v. 1636 fol. 125r. findet sich *no escuso* statt *no es justo*.

[3]) *entregado / Á las lisonjas del sueño*, A r g é n i s I, 438ᶜ.

[4]) *Solo estoy . . . Si ya á Don Monsiur del sueño / No llamo que me acompañe*, B a n d a II, 165ᵇ.

[5]) *Se da Ulíses por vencido / Á la deidad de Morfeo, / Á cuyo letal trofeo / Las potencias ha rendido, / Haciendo de todas dueño / Esta macilenta sombra / Que á un tiempo halaga y asombra*, M a y. e n c a n t o I, 405ᶜ.

[6]) *fué mi maestro un sueño*, V i d a I, 19ᵇ = III, 1115.

[7]) *Mientras que los maitinantes / Van viniendo de uno en uno, / Mis sueños de dos en dos*, V í r g e n I, 333ª.

Wie die Schlafenden in den Armen des Schlafes [1]), so liegen die Sterbenden und Toten in den Armen des Todes [2]); so heißt es vom Infanten Don Enrique, der bei einem Sturze vom Pferde sich schwer verletzt, er sei dem Tode in die Arme gefallen [3]); Rosaura klagt, daß das Unglück sie unablässig verfolge und nicht ruhe, bis sie, vom Schicksal hart getroffen, in den Armen des Todes liege [4]); Muley nennt sich einen Sohn des Unglücks, der schon auf der Schwelle des Lebens in des Todes Armen geboren sei [5]), während Astrea von Aurelian rühmt, er habe oft in blutigen Kämpfen den Arm des Todes zu müßiger Ruhe gezwungen, d. h. er habe in den Schlachten die Arbeit getan, die eigentlich dem Tode zukomme. [6])

Stolz bezeichnet der Riese Fierabras sein Schwert als die Sense, die der Tod in seinen Armen schwinge [7]), worauf der Ritter Guido ihm ebenso kühn erwidert, sein starker Arm sei der Arm des Todes selbst, der diese Sense bezwingen werde. [8])

„Mit dem Tode ringen“ ist eine Redewendung, deren personifizierende Kraft gewiß verblaßt ist, und fast ist uns das Gefühl für das äußerst anschauliche Bild, das dieser Redensart zugrunde liegt, verloren gegangen. Der Dichter belebt jedoch auch das Erstorbene wieder, wenn er von einem tödlich verwundeten, aber sich wieder zum Leben empor-

---

[1]) S. oben, S. 107.

[2]) *agonizando / En los brazos de la muerte*, Saber I, 21[b], 35[a]; Puente I, 222[a].

[3]) *Tropezando . . . / En los br. de la m.*, Médico I, 347[b] = I, 31 f.

[4]) *hasta verme / Herida de la fortuna / En los br. de la m.*, Vida I, 11[a] = II, 866 f.

[5]) *Tan hija fui de desdichas / Desde mi primer oriente, / Que en el umbral de la vida / Nací en brazos de la muerte*, Prínc. I, 249[b] = I, 737 ff.

[6]) *Tú que en sangrientas victorias . . . . Tantas veces de la muerte / El brazo tuviste ocioso*, Cen. I, 187[b].

[7]) *Del brazo de la muerte es esta espada, / Guadaña.* Puente I, 212[c].

[8]) *Este es el mismo brazo de la m. / Que manda esa guadaña*, Puente I, 212[c].

raffenden Helden sagt, er ringe mit eingebogenem Arme mit dem Tode — *con la muerte / A brazo partido lucha.*[1])

Bei der Belagerung von Toledo ringen die verzweifelten Bewohner mit aller Kraft mit dem Tode [2]), während der Gefangene im dunkeln Kerker, um auch eine Modifikation dieser Redensart anzuführen, mit den düsteren Schatten und Schreckgestalten mit verschlungenem Arm um seinen Tod ringen muß.[3])

Auch ein Antlitz und Hände werden dem Tode zugeschrieben.

Voll Stolz rühmt sich der standhafte Prinz, ihn werde nicht des Todes Antlitz schrecken [4]), und der König Basilius erklärt, falls der Tod ihn erwarte, so wolle er ihm fest ins Antlitz blicken.[5]) Irene beglückwünscht den Libio, „er sei den Händen des Todes glücklich entschlüpft“ [6]), und Mariëne, welche den Tod herbeisehnt, bittet ihn, er möge so leise kommen, daß sie das Geräusch seiner Tritte nicht vernehme.[7])

Stets trifft der Tod beim ersten Wurfe sein Ziel [8]); unablässig bedroht er den Menschen in seinem Leiden [9]), weshalb er nie des Menschen Freund werden kann.[10]) Niemals läßt der Tod auf sich warten, nur bei Menschen, die ihn herbeisehnen, zögert er, einzig, um ihnen nicht angenehm zu

---

[1]) Puente I, 211[c]; *En el último aliento de mi vida, / Lucho á br. p. con la muerte.* Con quien II, 246[b], auch *Mágico* I, V. 715 f., K_2, S. 176.

[2]) *llegando á los últimos extremos / Luchando á brazos con la muerte fiera, Vírgen* I, 334[c].

[3]) *á brazo partido / En esta lóbrega estancia / Luchando estoy de mi muerte / Con las sombras y fantasmas, May. monstruo* I, 491[a].

[4]) *ni me espantara / El semblante de la muerte, Prínc.* I, 248[b] = I, V. 582 f.

[5]) *si la muerte me aguarda / Aquí, hoy la quiero buscar, / Esperando cara á cara, Vida* I, 18[a] = III, 942 ff.

[6]) *De las manos de la muerte / Libre quedaste, Cenobia* I, 200[a].

[7]) *Ven, muerte, tan escondida / Que no te sienta venir, May. monstr.* I, 499[c]; cf. V. Schmidt, S. 264. Diese Stelle fehlt in der Ausg. v. 1637.

[8]) *de una vez la muerte / El suyo ha acertado á todos, Gal. fant.* I, 303[a].

[9]) *Y para la pena mia / La muerte treguas no hace, Puente* I, 216[a].

[10]) *Muerte, nunca al hombre amiga, Argénis* I, 440[c].

sein[1]); zu denen, die ihres Lebens überdrüssig sind, kommt er gewiß nicht.[2])

Freilich ist der Dichter bisweilen anderer Ansicht, wenn er sagt: Niemals zögert der Tod, selbst bei denen nicht, die ihn erwarten; *Nunca tarda / La muerte, aun para el mismo que la aguarda.*[3])

Läßt der Tod auch grimmig seinen Zorn am Menschen aus[4]), schlägt er grausam den Menschen nieder[5]), so vermag er nicht zwei Menschen zu trennen, welche die Liebe vereinigt[6]); die Bande der Freundschaft und Liebe, durch welche die Menschen aneinandergekettet sind, vermag er selbst mit hartem Stahle nicht zu lösen[7]), er müßte sie denn gewaltsam in Stücke hauen.[8])

Von der Todesangst, die er im Gefängnisse ausgestanden, entwirft uns Clarin eine höchst anschauliche Schilderung: „Im Turme eingesperrt, deckte ich dem Tode die Karten auf, um zu wissen, ob er mir gibt oder nicht; auf der Karte, die er mir gegeben hätte, stand mein Leben als Einsatz; es hätte mir wahrlich schlimm gehen können.“[9])

Ferner hat Calderon den Clarin zum Träger des naheliegenden Gedankens gemacht, daß der Mensch zu keiner Zeit

---

[1]) *presumo que tarda / Por no serme lisonjera,* *Amor* I. 379[c].

[2]) *nunca la muerte viene / Á quien le cansa el vivir,* *Devocion* I, 64[a]; *Argénis* I, 454[b].

[3]) *Banda* II, 169[a].

[4]) *Si es la muerte quien nos busca, / Quiebre su cólera en mí,* *Puente* I, 211[b].

[5]) *de la muerte el feroz / Golpe,* *Dev.* I, 68[b].

[6]) *no divida la muerte / Á dos que junta el amor,* *May. monstruo* I, 484[b].

[7]) *nudo tan fuerte / Que no le pueda desatar la muerte,* *Peor está* I, 94[c]; *los brazos / Cuyo lazo será nudo / Tan inviolable en mi pecho / Que nunca el acero duro / De la muerte le desate,* *Argénis* I, 449[b].

[8]) *los brazos / Cuyo lazo y nudo fuerte / No desatará la muerte / Sin que los haga pedazos,* *Médico* I, 357[a] = II, 514 ff. — *tales lazos / De amistad y nudo fuerte / No los deshace la muerte / Aunque los haga pedazos,* *Arg.* I, 447[c].

[9]) *En una torre encerrado / Brujuleando mi muerte / Si me da o si no me da, / Y á figura que me diera / Pasante quínola fuera / Mi vida . . .* *Vida* I, 17[b] = III, 831 ff. Zu dieser Stelle vgl. K_1 N., S. 28 ff.

und an keinem Orte vor dem Tode sicher sei, und daß der ihm gerade entgegengehe, der ihn zu fliehen trachtet.

Zunächst hat Clarin eine unbändige Freude, während der Schlacht in seinem Schlupfwinkel vor dem Tode sicher zu sein: „Hier wird mich der Tod nicht finden, hier lache ich ihn zweimal aus.“ [1])

Aber die todbringende Kugel ereilt auch ihn, und sterbend muß er sich als einen Unglücklichen bekennen, der, weil er vor dem Tode geflohen, erst recht mit ihm zusammengetroffen sei:

Soy un hombre desdichado,
Que por quererme guardar
De la muerte, la busqué.
Huyendo della, encontré
Con ella, pues no hay lugar
Para la muerte, secreto:
De donde claro se arguye,
Que quien mas su efecto huye,
Es quien se llega á su efeto. [2])

Der Held, welcher unter den Feinden ein großes Blutbad anrichtet und so den Tod in seinem Zerstörungswerke unterstützt, wird passend als „Diener des Todes“, *ministro de la muerte*, bezeichnet [3]); das Schlachtfeld heißt auch *teatro de la muerte*, die Bühne, auf welcher der Tod sein Spiel treibt. [4])

Auf dem großen Welttheater [5]) lauert der Tod hinter den Kulissen, und wenn die Menschen ihre Rollen ausgespielt haben, dann macht er alle einander gleich, d. h. nach dem Tode hören alle Rangunterschiede auf. [6])

Bei dem hartnäckigen Kampfe der Makabäer mit ihren Feinden schaudert sogar der Tod, wenn er sieht, daß so viele

---

[1]) *La muerte no me hallará, / Dos higas para la muerte,* Vida I, 17 c = III, 865 ff.

[2]) Vida I, 17 c = III, 884 ff.

[3]) Judas I, 311 b.

[4]) Princ. I, 248 c = I, 602.

[5]) *el gran teatro del mundo,* Vida I, 12 b = II, 1087.

[6]) *como el papel se acabe, / La muerte en el vestuario / Á todos los deja iguales,* Saber I, 24 c.

Menschen ihn mehr bekämpfen als ihm Tribut liefern[1]; der tapfere Lisidas vermochte mit seiner donnernden Stimme selbst den Tod zu verscheuchen[2], und Decio wünscht dem Aurelian, es möchten ihm aus Jaspis und Erz so lebenswahre Statuen errichtet werden, daß, wenn der Tod ihn heimzuholen gedenke, er sich in ihnen getäuscht finde, d. h. sich an diesen Statuen vergreife, statt an der Person des Aurelian, und dieser also ewig leben bleibe.[3] Ähnlich heißt es von Leonor, die trotz Schmerzen und Betrübnis am Leben geblieben, sie habe in den schützenden Händen des Lebens den Tod zum Besten gehalten.[4]

Endlich ist noch hinzuweisen auf das Bild vom „Buche des Todes", aus welchem der König von Fez in blutiger Schlacht das schönste Blatt herausreißen soll[5]; auch nennt der Riese Fierabras seinen krummen Säbel „ein aus dem Buche des Todes losgerissenes Blatt".[6]

Haben wir uns in diesem Kapitel zunächst mit dem menschlichen Körper und seinen Teilen, mit den Betätigungen und Zuständen seiner physischen Existenz, sowie mit dem Ende derselben, dem Tode, beschäftigt, so wollen wir jetzt die Pers. der menschlichen Seele und ihrer Betätigungen, die Pers. von Gedanken und Gefühlen des Menschen betrachten.

Die Seele.

Die Seele wohnt im menschlichen Körper, aus welchem sie entflieht, sobald sie eine Tür darin geöffnet sieht; durch

---

[1]) *Horror á la misma muerte / Dará el lastimoso insulto / Viendo que tantos la ofrecen / Mas batalla que tributo, Judas* I, 324[b].

[2]) *Lísidas fuerte, / A cuya voz se retiró la muerte, May. encanto* I, 407[b].

[3]) *en jaspe y bronce fuerte / Estatuas tengas tan bellas / Que yendo á matarte en ellas / Se halle burlada la muerte, Cenobia* I, 188[b].

[4]) *Leonor . . . / Dejó la muerte burlada / En los manos de la vida, Á secr. agr.* I, 609[b].

[5]) *del libro de la muerte / Desate la mejor hoja. Prínc.* I, 247[a] = I, 369f.

[6]) *esta cuchilla corva / Que es del libro de la muerte / Desencuadernada hoja, Puente* I, 222[b].

den unheilvollen Mund einer Wunde haucht sie ihre Lebensgeister aus.[1])

So warnt Tolomeo den Tetrarchen, ihm den Unglücksdolch aus der Wunde zu ziehen, damit seine Seele, wenn sie die Tür geöffnet sehe, nicht ihren Geist aushauche[2]), und der zum Tode verwundete Lisardo seufzt: Meine Seele, glaub' ich, zögert, aus dem Körper zu entfliehen, da sie bei sovielen Türen nicht weiß, welche die rechte ist.[3])

Oft tritt die Seele, wie das Herz, in Tränen aufgelöst, aus den Augen, den „Toren der Seele" [4]), hervor[5]); und wird auch der Körper ins Grab gelegt, so herrscht dennoch im Himmel die Seele.[6])

Die Seele ist der Sitz der Gedanken und der Gefühle, die im Menschen bald wirr miteinander kämpfen und stürmisch hin und herwogen[7]), bald auch, zaghaft wie sie sind, einen Bürgerkrieg miteinander führen.[8])

Wie Aeneas seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja rettete, so muß auch der Infant Don Enrique seine Gefühle in Sicherheit bringen, bevor er in seiner Liebe zu Doña Mencía sich zu weit vergißt:

«*Estáse Troya ardiendo / Y Eneas de mis sentidos / He de librarlos de fuego.*»[9])

Die Menschen sollen zuzeiten in einem Selbstgespräche die Seele und die Gefühle zur Rechenschaft ziehen.[10])

---

[1]) *Con quien* II, 246[b]; siehe S. 106[1].

[2]) *Este puñal no me saques / Porque al ver la puerta abierta / Sus espíritus no exhale / El alma, May. mónstruo* I, 482[c].

[3]) *el alma pienso que espera / Á salir porque entre tantas / No sabe cuál es la puerta, Devocion* I, 56[a].

[4]) *las puertas / Del alma, que son los ojos, Médico* I, 357[b] = II, 575f.

[5]) *en despojos / El alma sale á los ojos, Astról.* I, 582[a].

[6]) *Dad al cuerpo sepultura / Pues reina en el cielo el alma, Castigo* III, 394[a].

[7]) *en mí mis pensamientos / Pelean confusamente / Por llegarse y por huir, Saber* I. 27[b].

[8]) *confusa entre mí / Cobardes mis pensamientos / Traen una guerra civil. Puente* I, 206[c].

[9]) *Médico* I. 348[c] = I. 242 ff.

[10]) *un soliloquio reverendo / En que llamas á cuentas / Al alma y*

Das mächtigste Gefühl, das den Menschen beseelt, ist zweifellos die L i e b e, und da diese in den Dramen Calderon's eine hervorragende Rolle spielt, so darf es uns nicht wundernehmen, wenn wir sie oft personifiziert finden. Fast stets tritt uns *amor* hierbei in der mythologischen Gestalt des Liebesgottes entgegen, der, ein blinder kleiner Schelm, der Sohn des Mars und der Venus, mit seinen Pfeilen und dem Bogen viel Unheil unter den Menschen anrichtet.

In fast allen Stellen, in welchen *amor* personifiziert wird, finden wir eines oder mehrere der eben genannten charakteristischen Momente bald mehr, bald minder deutlich ausgeführt.

Zunächst suchen wir zu erfahren, wer Amor's Eltern gewesen seien. Nach der Aussage der einen ist Amor der Sohn des Mars und der Venus; andere sagen, Adonis sei sein Vater [1]), denn sein stolzes Wesen schließe vollkommen aus, daß er als der Sohn eines gewöhnlichen Grobschmieds gelte. Tapfer und mutig wie er ist, kann er nur den Kriegsgott zum Vater haben [2]), da er in dessen Armen aufgewachsen, von frühester Kindheit an die Furcht vor Krieg und Kriegsgeschrei abgelegt hat. [3])

Dagegen sind wohl alle einig, daß Venus die schöne Mutter sei, welcher der kleine Gott Amor als Sohn gehorcht. [4])

Zahlreich sind die Stellen, in welchen auf Amor's Pfeile und seinen Bogen angespielt wird.

---

los sentidos, P e o r e s t á I, 95ª; *Obligándote á ensayar / Soliloquios, y á llamar / Los sentidos cada dia / Á cuentas,* B a n d a II, 155ª.

[1]) *Muchas veces oí que Amor vendado*
Hijo de Marte y Venus ha nacido . . . .
Otros dicen que Adónis le ha engendrado . . .
P e o r e s t á I, 99ª.

[2]) *Los que le fingen valiente, / Para que el nombre le cuadre, / Le dan á Marte por padre; / Que su orgullo no consiente / Ser hijo de un vil herrero,* S i t i o I, 120ª.

[3]) *Amor, al fin, que no teme | Los escándalos y estruendos / De Marte (que desde niño / Le tiene perdido el miedo, / Como se crió en sus brazos),* C o n q u i e n II, 235ᶜ.

[4]) *Vénus . . . Hermosa madre de amor . . . Dile á aquese niño dios Si te obedece por hijo,* A m o r I, 378ᵇ.

Wie eine lichte Flamme, wie ein behender Blitz strebt er mit seinem Bogen gerade nach dem Widerspenstigsten als seinem Ziele[1]); in seinem Übermute weiß er auch stets das höchste Ziel zu treffen[2]); selbst Fürsten und Könige sind vor seinem Geschosse nicht sicher.

So gibt er voll Stolz dem Herzoge von Florenz zu verstehen,

„Ein Blitz sei jeder Pfeil von seiner Hand,
Da er wie Blitze pflegt in wilden Wettern,
Hohes zu treffen, Gipfel zu zerschmettern.“ [3])

Hat der König von England auch bisher geglaubt, daß Amor, wenn er auf einen König ziele, goldene Pfeile und Geschosse verwende, so wird er bald eines Besseren belehrt: auch für ihn gibt es keinen Widerstand mehr, seitdem Amor auf des Königs Liebesglut Pfeile aus Schnee absendet.[4])

Stets ist Amor in seinem Eifer bereit, nach den Menschen seine Pfeile zu schleudern[5]); wenn ein Pfeil nicht ausreicht, um das Ziel zu treffen, dann legt er deren zwei auf seinen Bogen; erscheint ihm ein Sieg besonders schwer zu erringen, dann sendet er

Von des Bogens Elfenbeine
Mit mehr Kraft, Geschick und List
Widerhaken zwei je zwei,
Federn ohne Maß und Ziel[6]),

so daß jedermann sich ihm unterwerfen muß. Selbst alte

---

[1]) *es una ardiente llama / . . . es un rayo sutil, / Que en lo mas rebelde siempre / Va anhelando por herir*, Puente I, 206ª.

[2]) *es un rayo sutil / Que con arrogancia sabe / Lo mas eminente herir*, Argénis I, 454ᵇ.

[3]) *Bien el amor hoy del poder se venga / Dando á entender ufano / Que es rayo cada flecho de su mano, / Pues como rayo que violento pasa / Lo altivo hiere y lo eminente abrasa*, Banda II, 159ᵇ.

[4]) *Toda mi vida pensé / Que amor, cuando á un rey se atreve / Flechas de oro y rayos mueve; / ¿Mas qué resistencia aguardo, / Si para el fuego en que ardo, / Hoy vibra rayos de nieve?* Amor I, 369ᵇ.

[5]) *está / Siempre flechado tu ardor*, Mej. está I, 238ª.

[6]) *por juzgarme imposible / Victoria, con mas ardid, / Con mas poder, con mas fuerza / Flechó el arco de marfil / Harpones de dos en dos / Y plumas de mil en mil*, Puente I, 206ª; Schlegel II, 177.

Leute können sich seiner meuchlings geschleuderten Pfeile nicht erwehren; er ist feige genug, daß er auch an den Besiegten seine Macht erprobt, obgleich Menschen, welche die Last der Jahre fühlen, für seine Pfeile ein unwürdiges Ziel sind.[1])

Manchmal legt Amor seinen Bogen und seine Pfeile ab und tötet mit Feuerwaffen[2]); als er ehedem mit Pfeil und Bogen die Herzen traf, da starb die Seele langsam dahin in dumpfem Liebesschmerz, doch seit der Erfindung des Schießpulvers kann er mit seinen Feuerwaffen den Menschen in einem Nu besiegen, denn Feuerwaffen wirken schnell[3]); auch spannt der grausame Liebesgott, seines Bogens und seiner Pfeile müde, um den Liebhaber zu fangen, ein Netz aus, worunter der Galan die lang herabwallenden Haare seiner Geliebten versteht.[4])

Wenn ein Liebender bei seiner *dama* keine Gegenliebe findet, dann hat, einem alten spanischen Volksliede zufolge[5]), Amor die Herzen der beiden seit früher Kindheit mit zwei verschiedenen Pfeilen getroffen[6]), und zwar den einen Menschen mit einem Pfeile aus Gold, der süße Liebe erweckt, den anderen mit einem Pfeile aus Blei, der Widerwillen und Abneigung erregt.[7])

Die weiße Hand seiner Geliebten sieht ein Galan als den

---

[1]) *tan cobarde ha sido / Que su violencia prueba en un rendido . . .* Banda II, 159[b].

[2]) *Depuesto el arco y depuesto / El arpon, quiso tal vez / Matar con armas de fuego,* Con quien II, 235[c].

[3]) *Cuando amor con arco y flecha / Los corazones hería, / Espacio el alma tenia / Para morir satisfecha / De un blando dolor; despues / Que pólvora se inventó, / Y armas de fuego tomó, / Hace el efecto que ves; / Y así en un punto amor ciego / Vence ya . . .* Lances I, 37[c]; cf. Pasch 7, S. 17[1].

[4]) *Doradas hebras al viento / Flechaba, que amor cruel, / Cansado del arco y flecha, / Trocó la aljaba á la red,* Lances I, 40[b].

[5]) Siehe K_1, S. 213.

[6]) *amor en nuestras niñeces / . . . Hirió nuestros corazones / Con arpones diferentes,* Prínc. I, 249[b] = I, 760ff.

[7]) *Labró el oro en mis entrañas / Dulces lazos, tiernas redes, / Miéntras el plomo en las suyas / Libertades y desdenes,* Góngora, *El Español de Oran*, siehe K_1, Anhang, S. 291.

Köcher an, welchem Amor seine Pfeile verdanke[1]); ein anderer schildert sein Liebeswerben um eine schöne Dame als einen regelrechten Krieg, in welchem Amor der Anführer sei, indes das Heer aus Tränen, Liebesqualen, Seufzern, aus Liebesgedanken und Liebessorgen bestehe; als Vorhut komme die Enttäuschung, als größter Kanonier das Herz, während die Augen Schildwache stehen.[2])

Amor ist mächtiger als alle Könige, er ist der Alleinherrscher auf Erden, denn seine Macht bändigt Reiche und bricht Gesetze[3]); dennoch ist er ein schlechter Grammatiker, da er bisweilen eine handelnde Person zu einer leidenden macht, d. i. Aktiv und Passiv vertauscht[4]); auch tritt er als Maler[5]) auf, der, wenn er für gewöhnlich mit feurigen Zügen seine Bilder in die Brust des Menschen malt, sie auch wieder austilgt.[6]) Mit Recht auch nennen ihn die Leute einen Dieb[7]) oder einen Straßenräuber[8]), da er die Menschen auf dem Wege überfällt und sie mit den Banden der Liebe fesselt; treffend wird er ferner mit einer Sirene verglichen, deren klagende Stimme wunderlieblich tönt und dabei doch voller Verrat steckt.[9])

Amor ist weiterhin ein durchtriebener kleiner Schelm, der alle Schliche und Umtriebe kennt[10]); er ist unbesiegbar,

---

[1]) *Dadme, señora, vuestra blanca mano, / Aljaba á quien amor sus flechas debe, Peor está* I, 99[a].

[2]) *vienen alistados / Para amaros y serviros, / Lágrimas, penas, suspiros, / Pensamientos y cuidados. / Por capitan viene amor, / Resuelto á cualquiera daño, / Y por cabo el desengaño* . . . ., *Lances* I, 38[a].

[3]) *Amor, amor, tu rigor / Reinos vence y quita leyes: / Mas puede amor que los reyes, / Solo es monarca el amor, Banda* II, 164[c].

[4]) *Barbarismo de amor grande, / Salir á ver y ser vista: / Pues, mal grámatico, sabe / Persona hacer que padece / De la persona que hace, Gal. fant.* I, 291[c].

[5]) *Amor, que es pintor, Dama* I, 182[a].

[6]) *aunque amor con fáciles enojos / Desde el pecho á los ojos / Líneas de fuego corra, / Ahora no dibuja, sino borra, Peor está* I, 100[a].

[7]) *Dignamente / Ladron al amor le llaman, Castigo* III, 386[b]; *May. monstruo* I, 492[a].

[8]) *Ciego el amor os previno, / Para ser mi salteadora, Casa* I. 129[b].

[9]) *¡Ay amor, falsa sirena, / Cuya queja, cuya voz, / . . . Dulcisimamente suena, / Y está de traiciones llena! Saber* I, 28[c].

[10]) *¿Qué pueda un dios niño sabio / Con trazas y sutilezas? Banda* II, 164[a].

denn keine Macht vermag die Liebe zu bezwingen; nicht kennt die Liebe Unmöglichkeiten, da sie sieghaft alle Hindernisse aus dem Wege räumt.[1]) Die Liebe macht im Notfalle den Menschen zum Tyrannen [2]) und triumphiert sogar über den Tod, wenn auch beide, wie die Sage geht, von demselben Baume ihre Pfeile abschneiden, da sie mit ihren Geschossen weder auf Zeit noch auf Personen Rücksicht nehmen.[3])

Den Wettstreit zwischen der Liebe und dem Tode, um zu ergründen, wer von den beiden die größere Macht besäße, sowie den endgültigen Sieg der Liebe schildert uns der Dichter in einem Sonette, dessen Inhalt „wohl zu dem tiefsinnigsten gehört, was je in Worte gefaßt ist“.[4])

Einst stritten Tod und Lieb', um zu erkunden
Wer an Gewalt den andern überrage,
Da beider Pfeilen ja, nach ew'ger Klage,
Kein Leben, keine Freiheit sich entwunden.

Jetzt eine Schönheit, wie noch nie gefunden,
Erschuf die Lieb'; es lag ihr Sieg am Tage;
Die aber fällt der Tod mit einem Schlage,
Und Lieb' und Schönheit seh'n sich überwunden.

Die Liebe nun, zwar hierin überboten,
Ließ zartem Blech ein göttlich Bild entschweben [5]),
Dem nur umsonst des Todes Pfeile drohten.

Drum soll den Preis mit Recht die Lieb' erheben,
Denn sie beherrscht die Lebenden und Toten,
Allein der Tod nur jene, die da leben.[6])

---

[1]) *No al hay amor imposibles; / Todo lo vence y lo allana*, Astról. I, 585[c]; Judas I, 316[a]; — *como dios en fin, / Triunfa de todo despues*, Banda II, 170[c].

[2]) *Amor ser tirano enseña*, Dev. I, 62[a].

[3]) *Por no distinguir los tiempos / Ni las personas, se cuenta / Que de un arbol mismo cortan / La muerte y amor sus flechas*, Gal. fant. I, 297[c].

[4]) Val. Schmidt, S. 268.

[5]) d. h. die Liebe schafft das Bild einer schönen Frau.

[6]) *May. monstruo* I, 485[a]; Gries, S. 234/35.

La muerte y el amor una lid dura
Tuvieron sobre cuál era mas fuerte,
Viendo que á sus arpones de una suerte
Vida ni libertad vivió segura.

Una hermosura amor divina y pura
Perficionó, donde su triunfo advierte;
Pero borrando tanto sol la muerte,
Triunfó así del amor y la hermosura.

Viendose amor entónces excedido,
La deidad de una lámina apercibe,
Á quien borrar la muerte no ha podido.

Luego bien el laurel amor recibe,
Pues de quien vive y muere dueño ha sido,
Y la muerte lo es solo de quien vive.

Aus zahlreichen Stellen erfahren wir, daß Amor blind ist [1]); ist er doch schon mit verbundenen Augen auf die Welt gekommen [2]); er ist ein blinder kleiner Gott [3]) oder ein blindes Kind, das die glimmende Asche des Liebesfeuers stets zu neuer Glut entfacht. [4])

Da nun Amor blind ist, so hat ihm der Himmel als Führerin die Eifersucht gegeben; diese führt ihn nach ihrem Gutdünken wohin sie will, und er hat ihr willenlos zu gehorchen und ihren Worten zu glauben. [5])

Mit Recht nannte die Heidenwelt die Liebe einen Gott [6]), und Amor ist bis heutzutage heidnisch geblieben [7]), so daß ein Galan von einer schönen Dame sagen kann, sie sei in ihrem Gebaren so heidnisch — *tan gentil* — gewesen, daß,

---

[1]) *amor es ciego,* Astról. I, 576[b].

[2]) *Amor vendado / . . . ha nacido,* Peor está I, 99[a].

[3]) *ciego dios,* Banda II, 151[c].

[4]) *Amor, niño ciego, / Las cenizas sopló y avivó el fuego,* Banda II, 155[b]; „Liebesfeuer", vgl. *Médico* I, 348[a] = I, 129 ff.

[5]) *pintan al Amor ciego y vendado, / Á quien dieron los cielos, / Para que le guiasen, á los celos. / Mozos de ciego han sido . . . . Ellos han conducido / Á Amor por donde quieren: y él sujeto . . . .* Peor está I, 106[a].

[6]) *¡ Que bien la gentilidad / Llamaba dios al amor!* Amor I, 371[a].

[7]) *amor hasta hoy es gentil,* ibd. I, 374[a].

da sie Amor als ihren Gott verehre, sie gleich ihm keinen Glauben habe, wobei «*gentil*» doppelsinnig sowohl „heidnisch" als auch „edel, hübsch, nett" bedeuten kann.[1])

Auf ein glücklich liebend Paar, auf schöne Menschen überhaupt, ist sogar Amor neidisch. „Selbst Amor darf mich um meine Liebe zur schönen Zares beneiden" [2]), meint Jonatas hochbeglückt, und der wackere Ritter Guido von Burgund ist ein tapferer Jüngling, auf welchen selbst Amor neidisch ist.[3])

In engster Verbindung mit der Liebe steht eine häßliche Leidenschaft, die Eifersucht, die Calderon wohl mit Recht „das größte Scheusal der Welt" nennt.[4])

Schon wissen wir, daß die Eifersucht den blinden Amor leitet, wie und wohin es ihr gut dünkt [5]); in dem Belagerungskriege, den Amor gegen spröde Schönen zu befehligen hat [6]), ist die Eifersucht der Baumeister, der die Minen anlegt, da die Eifersucht, argwöhnisch wie sie ist, auch das Verborgenste aufzuspüren pflegt. Keine ihrer Kriegsmaschinen arbeitet erfolglos, da sie im Liebeskriege ihre listigen Anschläge sogar unter der Erde hervorholt.[7])

Leise, mit Diebesschritten schleicht die Eifersucht herum [8]), genügt doch ein Windhauch, um bei einem mißtrauischen Menschen Eifersucht zu erregen [9]); einem Astrologen gleich spiegelt sie dem Menschen Wahngebilde vor, die doch nicht zutreffen, weshalb man ihr nie trauen soll:

---

[1]) *en todo tan gentil fué / Que con ser amor su dios / Con amor no tuvo fé, Lances* I, 40[b].

[2]) *dejo al mismo amor / Envidioso de mi bien, Judas* I, 322[a].

[3]) *Aquel pues valeroso / Jóven, que al mismo amor deja envidioso .... Es el ilustre Guido de Borgoña, Puente* I, 205[b].

[4]) *El mayor monstruo del mundo,* ursprüngl. Titel der *comedia* (H 1, 481 ff.).

[5]) *Mozos de ciego han sido ... Peor está* I, 106; s. S. 120[5].

[6]) s. S. 118, Z. 3 von oben.

[7]) *Para hacer minas, tambien / Conmigo vienen los celos, / Porque siempre sus desvelos / Lo mas escondido ven: / Ingenieros son, á quien / Ninguna máquina yerra, / Pues en la amorosa guerra / Saca á luz su resplandor / Estrátagemas de amor / De debajo de la tierra, Lances* I, 38[a].

[8]) *Tienen los celos pasos de ladrones, Médico* I, 359[c] = II, 875.

[9]) *basta / Para dar celos el viento, Argénis* I, 451[a].

„ist Eifersucht
In der Tat ein Astrolog,
Glaub, o glaub nicht den Gespenstern,
Die ihr böser Zauber wob.“ [1])

Von den Gefühlen des Menschen werden ferner der Schmerz und die Furcht personifiziert.

Oft legt der Schmerz dem Menschen einen Knebel auf den Mund und einen Strick um den Hals und macht ihn so zum Handeln unfähig [2]), ja, bisweilen wird er gar zum Mörder an dem Menschen.[3])

Die Furcht bemalt die Wangen des Menschen mit Purpurfarbe, so daß dieser seine Angst nicht verheimlichen kann [4]); sie lehrt ihn trefflich singen [5]) oder hält dem Feigen die Hände gefesselt, so daß er sich nichts zu unternehmen getraut [6]); auch hält sie ihn im entscheidenden Augenblicke mit den Fesseln der Beklemmung am Fuße fest.[7]) Der Mutige indes wird der Furcht trotzig ins Auge schauen.[8])

Einem Könige gleich beherrscht der Schrecken bisweilen die Sinne des Menschen; ist der eine Schrecken vorbeigegangen, so tritt rasch der nächste als Vizekönig an seine Stelle.[9]) Der Schrecken über eine begangene Schandtat

---

[1]) *si los celos hicieron / Tal figura, porque son / Astrólogos, por lo mismo / No debes creerlos, no, Peor está* I, 104[c]; Malsburg I, S. 316.

[2]) *El dolor / Me suspendió con poner / Una mordaza en la lengua, / Y en la garganta un cordel, Cenobia* I, 202[b].

[3]) *mi dolor. / Este será mi homicida, Cenobia* I. 192[a].

[4]) *¿Qué aun procuras / Desmentir esos colores / Que en tus mejillas dibuja / El temor? Lances* I, 42[c].

[5]) *¡Qué gran músico es el miedo! Dama* I, 177[a]: der Diener Cosme singt in seiner Angst vor dem Kobold ein Kinderlied.

[6]) *Atadas las manos / Me tiene un temor, Cenobia* I, 203[a].

[7]) *el temor me tiene / Con grillos de miedo al pié, Prínc.* I, 255[b] = II, 762 f. — *Apenas las plantas puedo / Mover, que el mismo temor / Grillos á mis piés ha puesto, Devocion* I, 63[c]; cf. *el horror y el espanto / Son de mis plantas prisiones, Saber* I, 20[b].

[8]) *bastara ser dos portugueses / Particulares, para no haber visto / La cara al miedo, Prínc.* I, 250[a] = I, 865 ff.

[9]) *No dejes tan presuroso / Por virey en mis sentidos / Un asombro de otro asombro, Gal. fant.* I. 302[a].

züchtigt den Menschen und wird an ihm zum kühnen und gewaltigen Henker.[1])

An einer Stelle wird, um dies hier anzufügen, die Gefahr personifiziert.

Die Gefahr ist Herrscherin über Wasser und Land; auf dem Meere wie auf dem Festlande hat sie ihr Reich gegründet; sie kann dies beweisen, indem sie sich auf dem Meere mit den Trümmern der Schiffe bekrönt und auf dem Lande sich mit so mancher Not umgürtet.[2])

Kapitel III.

Die Personifikation von abstrakten Begriffen.

In der Pers. der abstrakten Begriffe nehmen die Stellen, in welchen das Schicksal, sowie das Glück und das Unglück personifiziert werden, den breitesten Raum ein.

Das Schicksal.

Stets sind die Menschen dem Zorne, stets der Wut eines allzustrengen Schicksals ausgesetzt[3]); stets züchtigt das grausame Schicksal den Unschuldigen und nicht den mit Schuld Beladenen[4]), denn es ist die Art des Schicksals und die Pflicht der Glücksgöttin, den Menschen zu züchtigen ohne Schuld.[5])

---

[1]) *[Á mi patria fuí traidor.] Llegó el rigor / Á castigarme y á ser / Mi verdugo osado y fuerte,* Cenobia I, 200[a].

[2]) *el peligro / Es de mar y tierra dueño, / Porque en la tierra y el mar / Tiene el peligro su imperio: / Digalo allí, coronado / De tantos naufragios ciertos, / Y aqui lo diga, ceñido / De tantos precisos riesgos,* May. encanto I, 391[c].

[3]) *Siempre á la cólera expuestos, / Siempre expuestos á la saña / De los hados rigurosos,* May. encanto I, 404[a].

[4]) *Siempre severo el hado / Castiga al inocente, no al culpado.* Saber I, 30[a].

[5]) *dar sin culpa castigos / Es inclinacion del hado / Y es de la fortuna oficio,* Saber I, 31[a].

Nicht achtet das Schicksal menschliche Schönheit [1]; streng und grausam verweigert es edlen Menschen ihr verdientes Glück [2], und jeder müht sich vergebens ab, dem das Schicksal nicht hilfreichen Beistand leistet.[3]

Das Schicksal kennt alle Wege und weiß den Menschen selbst im Dickicht des Gebirges aufzufinden; dennoch ist es eines Christen unwürdig, zu sagen, es gebe keinen Schutz gegen seine Wut; dem klugen Manne wird es gelingen, das Schicksal zu besiegen.[4]

Freilich sagt der Dichter wieder an anderer Stelle, daß was das Geschick anordne, weder Weisheit verhüten, noch Sorgfalt vereiteln könne.[5]

Gar selten lügt das Schicksal, wenn es Unheil verkündet, denn so trügerisch es im Glücke ist, so sicher ist es im Unglück.[6]

An den Gefangenen im Turme von Mantible wird das Geschick zum Mörder [7], indes Ulysses sich freut, daß endlich das Schicksal auf seiner Seite stehe und der Himmel ihn begünstige.[8]

Die übrigen Perss. des Schicksals: *rigor del hado, hado inclemente, las iras del hado*, u. a. m., gehören, aus der Häufigkeit ihres Vorkommens zu schließen, der Umgangssprache an.

Mit *hado* deckt sich in vieler Beziehung der Begriff *fortuna;*

---

[1]) *el hado no respeta á la hermosura, Peor está* I, 100ª.

[2]) *el hado / Niega, cruel y severo / La ventura á la nobleza, Saber* I, 22ᶜ.

[3]) *En vano se atreve, en vano / Á quien la suerte no ayuda, Lances* I. 43ª.

[4]) *Aunque el hado, señor, sabe / Todos los caminos, y halla / Á quien busca, entre lo espeso / De las peñas, no es cristiana / Determinacion decir / Que no hay reparo á su saña; / Sí hay . . . . . Vida* I, 18ª = III, 921/928. Hierzu *Vida* III, 898/900.

[5]) *lo que el hado dispone, / Ni lo previene la ciencia / Ni el estudio lo conoce, Judas* I, 311ᵇ.

[6]) *¡Qué pocas veces el hado / Que dice desdichas, miente! / Pues es tan cierto en los males / Cuanto dudoso en los bienes, Vida* I, 10ᵇ = II, 739 ff.

[7]) *esos de quien el hado es homicida, Puente* I, 212ᵇ.

[8]) *ya veo / Tan de mi parte los hados, / Tan en mi favor los cielos, May. encanto* I, 392ᶜ.

beide können mit „Schicksal, Geschick“ übersetzt werden, wenn auch *fortuna* meist nur das gute, günstige Geschick, das Glück, sowie die Glücksgöttin bezeichnet.

Das Glück.

(Die Glücksgöttin Fortuna.)

Eine genaue Beschreibung der Glücksgöttin gibt uns die Stelle Saber I, 25ª [1]):

Die Glücksgöttin, die ehemals auf Altären verehrt und von unwissenden Menschen in ehernen Statuen verherrlicht wurde, zeigt uns solch ein wüstes Bild, solch ein zweifelhaftes Antlitz, solche trügerische Gesichtszüge, solch ein flüchtiges Betragen, daß sie bei jedem, der sie betrachtet, den Anschein erweckt, als mache sie verschiedene Gesichter, wie die Sonnenblume, die bald grüne, bald rote Farben zeigt. Sie setzt ihre Fußspitzen auf ein Rad, welches die Zeit so rasch vorwärts treibt, daß nicht einmal des Menschen Rede es einholen kann, indes ihre Schönheit der vergänglichen Wunderblume gleicht, der nur ein einziger Lebenstag beschieden ist.

Während uns in dieser Stelle die Glücksgöttin in wunderbar plastischer Gestalt entgegentritt und wir von ihrer Hauptuntugend, ihrer Wankelmütigkeit, sowie von ihrem fliegenden Rade hören, werden ihr an anderen Stellen Attribute des menschlichen Körpers beigelegt und ihr so ebenfalls menschliche Körpergestalt verliehen.

Einem unglücklichen Menschen ist es nicht vergönnt, dem

---

[1]) *Saber* I, 25ª:

esa diosa, que en altares
Vivió idolatrada un tiempo.
Á quien dieron ignorantes
Los hombres bultos de bronce
Sobre columnas de jaspe,
Es de aspecto tan confuso,
De tan dudoso semblante,
De tan engañoso trato
Y de condicion tan fácil,
Que, á quien la mira, parece
Que diversos rostros hace,

Glücke ins Antlitz zu schauen [1]); so sagt Guido, der in seinem Gefängnisse plötzlich Florípes erblickt, er bezweifle noch sein Glück, denn da er ihm so selten ins Gesicht geschaut, so habe er dessen Gesichtszüge nicht merken können [2]); Don Alvaro fragt die wankelmütige Fortuna, ob er noch lange ihr Spielball bleiben solle oder endlich in ihrem Antlitz einiges Erbarmen finden werde [3]), indes der Graf Lara ihm versichert, daß jedermann an ihnen beiden das wankelmütige Antlitz der Glücksgöttin erkenne. [4])

Stolz erklärt Florípes, nicht von ungefähr wolle sie sich der widerwärtigen Fortuna ergeben, sondern standhaft gegen sie ankämpfen: Auge gegen Auge, Stirn gegen Stirn, Antlitz gegen Antlitz, Körper gegen Körper; wer dann siege, der möge leben. [5])

Bereits oben haben wir erfahren, daß die Glücksgöttin mit den Füßen auf einem rasch rollenden Rade steht, das mehr fliegt als es rollt, weshalb es mit Flügeln gemalt wird [6]), und das, je nachdem es sich dreht, die seltsamsten Wirkungen

---

Como el girasol que muestra
Verdes y rojos celajes.
Ya sé que pone las plantas
Sobre una rueda, á quien trae
Tan veloz el tiempo, que
No hay discurso que la alcance.
Y ya sé que su hermosura
Es maravilla, que nace
Al alba, y muere á la noche,
Como efímera fragrante.

[1]) *un hombre tan desdichado / Que la cara no conoce / Del bien,* Saber I, 21ª.

[2]) *Dudo mis dichas, señora; / Que como tan pocas veces / Las vi el rostro, no observé / De su rostro las especies,* Puente I, 218ᶜ.

[3]) *¿Díme, hasta cuándo, fortuna, / Objeto tuyo he de ser? / ¿O cuándo tengo de ver / En tu faz piedad alguna?* Saber I, 23ᶜ.

[4]) *ninguna / Persona que á los dos viera, / En los dos no conociera / El rostro de la fortuna,* Saber I, 32ᵇ.

[5]) *No me he de dar á partido / Á la fortuna inclemente, / Pues la he de esperar constante / Vista á vista, frente á frente, / Cara á cara, cuerpo á cuerpo, / Pues así viva quien vence,* Puente I, 213ᶜ.

[6]) *Tu rueda pinta con alas, / Que no corre, sino vuela,* Banda II, 164ᶜ.

hervorbringt.[1]) Oft kann es durch eine einzige Wendung den Menschen vom höchsten Glück ins größte Unglück stürzen[2]); bei einer kleinen Drehung können Königtümer und Kaiserreiche sich ändern.[3])

Kann auch nach der Meinung des Ludovico niemand das unbeständige Rad der Fortuna besiegen[4]), und fleht auch Don Alvaro die Glücksgöttin an, sie möge ihr Rad nicht mehr weiter drehen, da er mit seiner gegenwärtigen Lage zufrieden sei[5]), so erklärt doch Cloríquea voll Stolz, sie würde am Rade einen Nagel anlegen, um seine Bewegung zu hemmen[6]), und Florípes glaubt, Roldan (Roland) sei gerade der rechte Mann, der das Rad der Fortuna aufhalten könne.[7])

Die schlimmste Eigenschaft der Glücksgöttin ist unstreitig ihre Wankelmütigkeit, die wohl ein jeder einmal kennen lernt.[8]) In zahlreichen Stellen spielt Calderon auf diese Hauptuntugend an, und Ausdrücke wie «*la fortuna inconstante*[9]), *la inconstancia de la fortuna, la mudable condicion de la fortuna*»[10]) u. a. m. werden bei ihm nachgerade zum Gemeinplatze.

Es kann mit der Glücksgöttin auch gar nicht anders sein, denn da sie ein Weib ist[11]), so ginge es nicht mit

---

[1]) *¿Estos son, diosa fortuna, / Los efectos de tu rueda?* Saber I, 32ª.

[2]) So warnt die besiegte Cenobia den siegesstolzen Kaiser Aurelian: *podrá ser, que cansada / Destos aplausos, la rueda / Dé la vuelta, y que á mis piés / Como me has visto, te veas*, Cenobia I, 199ᵇ.

[3]) *á una breve fácil vuelta / Se truecan las monarquías / Y los imperios se truecan*, *ibd.* I, 199ª f.

[4]) *no hay quien pueda / Vencer la inconstante rueda*, Purg. I, 155ª.

[5]) *supuesto que he llegado / Á un punte fijo, deten / La rueda*, Saber I, 32ª.

[6]) *Pusiera un clavo á la rueda . . . . Por parar el movimiento*, Judas I, 314ᶜ.

[7]) *Tú á parar serás bastante / De la fortuna la rueda*, Puente I, 216ᵇ.

[8]) *llegas / Á conocer sus mudanzas*, Cenobia I, 199ª.

[9]) Saber I, 25ª.

[10]) Prínc. I, 260ᶜ = III, 778 f. Vgl. noch in demselben Stücke: *mi fortuna / Mudable mas que la luna*, I, 251ᶜ = II, 168 f.; — *este / De la f. vaiven*, I, 255ᵇ = II, 744 f.; — *Deidad de los hombres varia*, May. monstruo I, 490ᶜ.

[11]) *en efeto / Es la fortuna mujer*, Cen. I, 189ᵇ; Judas I, 314ᶜ; *Una inconstante mujer*, Saber I, 32ª.

rechten Dingen zu, wäre sie nicht launenhaft und wankelmütig.[1])

Deshalb ist es für den Mann keine Ehre, sich von ihr, einem unbeständigen Weibe, besiegen zu lassen; sie ist doch wahrhaftig keine heilige und unnahbare Gottheit, denn ein tapferer Mann kann sie bezwingen[2]), wobei er freilich mit Klugheit und Mäßigung verfahren muß.[3])

Fortuna ward stets nur vom Feigen gefürchtet[4]), ihn stößt sie zurück, indes sie dem Mutigen stets beisteht[5]): *fortes fortuna adjuvat.*[6])

Glücklich ist daher der Mann zu preisen, der ihre Drohungen nicht fürchtet und sich ihren harten Schlägen nicht unterwirft[7]), der selbst in schwierigen Lagen auch dem Glück etwas zu tun überläßt.[8])

Zum Schlusse ist noch auf die bei Calderon sich häufig findende Redewendung: „Fortuna führt ihre Trauerspiele auf" hinzuweisen, welche gleich den „Armen des Todes"[9]) wohl eine jener gemachten stehenden Phrasen ist, von denen Gries spricht.[10])

Beim Volksaufstande wird der alte Thron zum „Frevelschauplatz, wo, uns zur Bedrängnis, mit Trauerspielen schrecket

---

[1]) *en la fortuna fuera accion contraria, / Siendo mujer, no ser mudable y varia,* Cen. I, 188[c].

[2]) *cuando vengas á ser / De la fort. vencido, / ¿Es honor haberlo sido / De una inconstante mujer? / ¿Es esta f. alguna / Deidad santa y eminente? / No, pues un hombre valiente / Sabe vencer la fortuna,* Judas I, 314[b].

[3]) *quien vencer aguarda / Á su fortuna, ha de ser / Con cordura y con templanza.* Vida I, 18[b] = III, 1026 ff.

[4]) *siempre la f. / Fué sagrado del cobarde,* Judas I, 314[b].

[5]) *á los audaces, sin duda, / Dicen que fortuna ayuda, / Y á los timidos repela,* Con quien II, 234[b].

[6]) *siempre está la fortuna / De parte del atrevido,* Dev. I, 65[b]; *la fort. / Ayuda al atrevimiento,* Casa I, 137[c].

[7]) *¡Oh venganzas de fortuna! / ¡Mil veces felice el hombre / Que ni teme tus amagos / Ni se sujeta á tus golpes,* Judas I, 311[c].

[8]) *Dejemos á la ventura / Algo en lance tan severo,* Peor está I, 102[b]; *dejemos algo / Á la fortuna,* Mej. está I, 229[c].

[9]) S. oben, S. 109.

[10]) Gries an Tieck, Brief vom 29. Mai 1829.

das Verhängnis“ [1]); auf dem Welttheater führt Fortuna ihre Trauerspiele auf [2]); bei einem blutigen Gefechte spielt das Schicksal vor dem Himmel auf smaragdgrüner Bühne, d. h. dem Wiesenteppich, tausend Trauerspiele [3]); die armen Gefangenen im Turme nennt Florípes die Tragödien Fortunas [4]), indes Filipo sich als „elende Siegesbeute der Fortuna“ [5]) bezeichnet.

Gleich der Glücksgöttin ist auch die flüchtige Gelegenheit ein wetterwendisches Weib [6]), welches wir Menschen aber nicht verachten dürfen, wenn es uns laut ruft [7]) oder uns den Haarschopf bietet, damit wir sie festhalten [8]); denn wenn wir sie einmal entwischen lassen, bietet sie uns ihr loses Haar niemals wieder. [9])

Das Unglück.

Ist auch die Wissenschaft des Unglücks so vielumfassend, daß noch niemand dieselbe ausstudiert hat [10]), so wird es uns doch gelingen, mit Hilfe der von Schuchardt angedeuteten Leitlinien [11]) einen Begriff zu erhalten, in welcher Weise unser Dichter das Unglück personifiziert.

---

[1]) *Teatro funesto es, donde importuna*
Representa tragedias la fortuna, Vida I, 14[c] = III, 225 f.

[2]) *representar tragedias / Así la fortuna sabe,* Saber I, 24[b]; *la mayor tragedia / Que en el teatro del mundo / La fortuna representa,* Cenobia I, 198[c].

[3]) *Dos campos que se amenazan, / Representando á los cielos / En teatros de esmeraldas / Mil tragedias la fortuna,* Puente I, 210[a].

[4]) *esos miseros presos, / Tragedias de la fortuna,* Puente I, 211[a]

[5]) *misero trofeo / De la fort.* Purg. I, 153[b].

[6]) *Mujer es la ocasion,* Amor I, 382[b].

[7]) *esta ocasion . . . tan á voces nos llama,* Dama I, 186[c].

[8]) *El copete ! Nos ofrece la ocasion,* Puente I, 218[b]. — Über diese bekannte Fiktion vgl. z. B. Schönwerth, *Lit.-Hist. Forschungen XXVI,* S. 214/15.

[9]) *no hagas / De la ocasion desprecio; / Que nunca á quien la deja / Volvió el suelto cabello,* Amor I, 382[b].

[10]) *es estudio tan grande / Aqueste de las desdichas / Que no le ha alcanzado nadie,* May. monstruo I, 483[a].

[11]) „C. liebt es, Sentenzen auszusprechen des Inhalts, daß nie ein

Ein Unglück kommt nie allein, sondern die Leiden und Qualen sind miteinander verkettet und verbunden, so zwar, daß alle in einem einzigen Unglück ihren Ursprung finden [1]): Ein Unglück ruft stets das andere herbei. [2])

Diesen Gedanken führt der Dichter in der mannigfachsten Weise weiter aus:

Wie ein Tag, wenn er zu Ende, den folgenden an seine Stelle ruft, so ruft auch eine Qual, eine Klage die andere herbei und hält sie fest [3]); oder die Qualen gleichen den Stunden des Tages, denn wenn mit der letzten Minute die eine aufhört, so fängt eine andere an [4]); auch Hydren werden die Qualen genannt, da tausend neu geboren werden, wo eine stirbt. [5])

Am häufigsten aber werden unsere Leiden und Mühsale mit dem Vogel Phönix verglichen; wie dieser als sein eigener Erbe im Tode zu neuem Leben erwacht, da er aus seiner Asche immer wieder neu ersteht, so tritt auch stets ein neues Unglück das Erbe des vorigen an [6]), eines entsteht aus der noch warmen Grabesasche des vorigen [7]) und bereitet wieder dem folgenden das Gemach. [8])

Unglück allein komme, daß nur das Unglück wahr. das Glück aber erlogen sei, daß Schönheit und Unglück immer verbunden seien," u. s. f. Allgem. Zeitg., 1881. Nr. 193, vom 12. Juli.

[1]) *las desdichas y penas / Se eslabonan y se juntan / De suerte que salen todas / En tirándose de una,* *Con quien* II, 247ᵃ.

[2]) *una desdicha otra desdicha llama,* *Virgen* I, 337ᶜ; *un mal á otro mal llama.* *Casa* I, 140ᵃ.

[3]) *Un dia llama á otro dia, / Y asi llama y encadena / Llanto á llanto y pena á pena,* *Princ.* I, 251ᶜ = II, 159 ff.

[4]) *son horas las desdichas, / Que en el minuto postrero / Que una acaba, empieza otra,* *Castigo* III, 378ᶜ.

[5]) *Hidras las desdichas son, / Mil nacen donde una muere,* *Puente* I, 219ᵇ.

[6]) *unas á otras suceden, / Herederas de si mismas. / Á la imitacion del Fenix, / Unas de las otras nacen, / Viviendo de lo que mueren, / Y siempre de sus cenizas / Está el sepulcro caliente,* *Vida* I. 11ᵃ = II, 846 ff.

[7]) *Puente* I, 219ᵇ, siehe K_1, zu S. 106.

[8]) *Bien sabeis de las desgracias, / Que cualquiera que sucede / Hace el aposento á otra: / Que á la imitacion del fenix, / Siempre de cenizas suyas / Está el sepulcro caliente,* *Mej. está* I, 230ᵃ; *mis desdichas, /*

Sagt auch ein Weiser, die Unglücksfälle seien feige, da nie einer allein kommt[1]), sondern sie, wie allgemein anerkannt, stets in Truppen daherziehen[2]) und ganze Geschlechter von Leiden, ganze Familien von Qualen feig und frech nach dem Menschen fahnden und ihn überfallen[3]), so bekräftigt doch Rosaura, sie seien mutig, denn sie schreiten stets tapfer vor, ohne je sich umzuwenden. Wem sie zum Geleite dienen, der kann alles unternehmen, da er in keinem Falle zu fürchten braucht, daß seine Leiden ihn im Stiche lassen.[4]) Verfolgt doch das Unglück den Menschen unablässig: zu Wasser und zu Lande weiß es ihn zu finden[5]), im Hause sucht es den Unglücklichen auf[6]); die Leiden und Qualen eilen hinter dem Menschen her, und wenn sie auch übereinander stolpern und sich gegenseitig im Wege sind, so haben sie ihn doch bald eingeholt[7]); nie ermatten sie, bis sie endlich ihr Opfer, vom Geschicke hart getroffen, dem Tode in die Arme getrieben haben.[8]) Nichts anderes deckt ihnen

---

Imitadoras del fenix / Tanto que en cuna y sepulcro / Unas nacen y otras mueren; / Que á las desdichas siempre / Otras desdichas hay que las hereden, Gal. fant. I, 299[b].

[1]) *Que eran cobardes, decia / Un sabio, por parecerle / Que nunca andaba una sola*, Vida I, 11[a] = II, 853 ff.

[2]) *es cosa asentada / Que son cobardes las penas, / Pues siempre en cuadrillas andan*, Mej. está I, 239[c]; Tres m. prod. I, 289[a].

[3]) *Tantos generos de agravios, / Tantos linajes de penas / Como cobardes me asaltan, / Como atrevidas me cercan*, Médico I, 357[b] = II, 568 ff.; dieselbe Verbindung *generos de agravios, linajes de penas* findet sich noch in Purg. I, 157[c]; Con quien II, 240[b].

[4]) *Yo digo que son valientes, / Pues siempre van adelante / Y nunca la espalda vuelven. / Quien las llevare consigo, / Á todo podrá atreverse. / Pues en ninguna ocasion / No hay miedo que le dejen.* Vida I, 11[a] = II, 856 ff.

[5]) *hallar el mal á un desdichado sabe / En la tierra y el agua*, Argénis I, 446[c].

[6]) *Mi desdicha me buscó / En mi casa*, Castigo III, 389[a].

[7]) *mis desgracias / Unas con otras tropiezan, / Y tan en mi alcance andan*, Casa I, 140[a].

[8]) *Nunca me he hallado sin ellas / Ni se han cansado hasta verme / Herida de la fortuna / En los brazos de la muerte.* Vida I, 11[a] = II, 865 ff.

den Rücken als sie selbst, so daß sie den Menschen nur verlassen, um ihn von neuem heimsuchen zu können.[1])

Der Mensch, den sein Unglück begleitet, ist wahrlich nicht allein [2]); aber, wenn ihm die Unglücksfälle Gesellschaft leisten sollen, dann kommen sie gewiß nicht so zahlreich wie gewöhnlich [3]); auch sie lassen sich bitten, wenn sie merken, daß sie für den Menschen von Vorteil sind.[4]) Manchmal ist nämlich das Unglück doch zu etwas gut, und vielleicht sogar die Mutter großen Glücks.[5])

Wie wir oben gesehen, betont unser Dichter an vielen Stellen, daß nur das Unglück wahr, das Glück aber erlogen sei. Das Unglück lügt nie [6]); nie sagt es falsch von der Zukunft aus [7]); eine böse Prophezeiung ist nie lügenhaft, wenn sie vielleicht auch erst spät in Erfüllung geht.[8])

Deshalb gilt das Unglück in den Reden des Volkes für einen ausgezeichneten Astrologen, der in seinen Voraussagen stets das Richtige trifft [9]), indes das Glück meist vom Mißtrauen begleitet ist.[10])

Bei dem breiten Raum, den in unserem Dichter die Pers. des Unglücks einnimmt, verschwinden die wenigen Fälle,

---

[1]) *mis desdichas no tienen / Otras que espaldas les hagan / Sino ellas mismas, de suerte / Que es fuerza que á mí me busquen, / Aun para que á mí me dejen.* Mej. está I. 230[b].

[2]) *no está sola / Quien está con su tristeza,* Mej. está I, 231[a]; *Si no son / Compañia las tristezas, / Sola estoy,* Con quien II, 241[a].

[3]) *Sola estoy, no me acompañan / Sino solas mis desdichas; / Parece que no son hartas, / Que aun para hacer compañia / Hacen las desdichas falta.* Sitio I, 113[c].

[4]) *á veces / Aun las desdichas se hacen / De rogar, si les parece / Que son de provecho.* Con quien II, 242[c].

[5]) *á veces la desdicha / Es madre de la ventura,* Mej. está I, 228[c].

[6]) *¿Mas cuándo desdichas mienten?* Dama I, 185[c].

[7]) *¡cuándo dicen mal / Las desdichas que han de ser!* Mej. está I, 243[a].

[8]) *tarde ó nunca son / Mentirosos los impíos,* (scil. *presagios*), Vida I, 4[c] = I, 678 f.

[9]) *de los males suele / Decirse . . . que fuéron / Astrólogos excelentes, / Pues siempre adivinaron, / Y dijeron verdad siempre,* Casa I. 134[b].

[10]) *siempre andar juntos ví / Fortuna y desconfianza,* Casa I, 135[c].

in welchem das Gegenteil von *desdicha*, das Glück, *la dicha*, personifiziert erscheint.

Des Lebens ungemischte Freude ward keinem Irdischen zuteil, denn stets muß der Mensch dem Kummer einen Zoll von seinem Glücke zahlen [1]); außerdem hat das Glück den großen Nachteil, daß es stets zu kurz ist [2]) und nach kurzer Weile wie ein Traum zerrinnt.[3])

Auch verträgt das Glück sich nicht gut mit menschlicher Schönheit [4]); ja, beide leben in beständiger Feindschaft miteinander.[5]) Nach der Meinung Calderon's werden namentlich schöne Frauen vom Unglück heimgesucht; es genügt zu wissen, daß eine Dame schön ist, um daraus zu schließen, daß das Glück ihr nicht hold [6]), und umgekehrt, hat eine Frau vom Unglück viel zu leiden, so dürfen wir annehmen, daß sie sehr hübsch sein muß.[7])

Doch wäre es ein Irrtum, zu glauben, daß häßliche Leute vom Unglücke verschont bleiben; vor einer traurigen Gestalt flieht das Glück erst recht [8]), während es sonst, wenn es dem Menschen günstig gesinnt ist, ihn gleich dem Unglücke in jeder Lage zu finden weiß [9]); nur darf er nicht die Tür verschließen, wenn das Glück ins Haus hereingehen will.[10])

---

[1]) *tengas felicemente / Bienes, sin que á los pesares / Pagues pension de los bienes*, Devocion I, 58[c].

[2]) *Si no trajera la dicha / Esta pension de ser corta*, Argénis I, 446[a].

[3]) *toda la dicha humana / En fin pasa como un sueño*, Vida I. 19[c] = III, 1122 f.

[4]) *no se avienen bien belleza y dicha*, Purg. I. 156[c].

[5]) *dicha y hermosura / Siempre enemigas se nombran*, Tres m. prod. I, 286[c].

[6]) *Hermosa Deyanira, / Y infelice cuanto hermosa*, ibd. I, 286[c]; *quien decia bella, ya decía / Infelice*, Médico I, 351[a] = I, 622 f.; *Leonor . . . / Tan infeliz como hermosa*, Á secr. agr. I, 609[b].

[7]) *segun fué desdichada / Debió de ser muy hermosa*, Vida I, 16[c] = III, 547 f.

[8]) *de mí mala figura / Se anda huyendo la ventura*, Saber I, 33[a].

[9]) *cuando / Quiere el bien hallar á un hombre, / Le halla en cualquire estado*, Saber I, 29[c]; vgl. hiezu Argénis I, 446[c]. S. 131[5].

[10]) *no he de cerrar la puerta / Si se entra la dicha en casa*, Lances I, 44[c].

Die Ehre.

Den für den Spanier so wichtigen Ehrbegriff finden wir, abgesehen von den zahlreichen verblaßten Perss. von *honor*, personifiziert in dem Drama *El Médico de su honra*, wo Don Gutierre die Ehre seines Hauses, die nur von einem schwachen Weibe abhängt, als einen Kranken betrachtet, der in Lebensgefahr schwebend sich schon dem Tode nahe fühlt, indes Don Gutierre selbst, als der Arzt seiner Ehre, ängstlich bedacht ist, sie zu heilen:

„Ehre, du bist in Gefahr;
Jede Stunde kann entscheidend
Für dich sein; in deinem Grabe
Lebst du, weil nur eines Weibes
Hauch dich nährt, weil du in ihr
Schon den Rand der Gruft beschreitest.
Ehre, heilen muß ich dich.“

Á peligro estais, honor,
No hay hora en vos que no sea
Crítica, en vuestro sepulcro
Vivís, puesto que os alienta
La mujer, en ella estais
Pisando siempre la huesa.
Yo os he de curar, honor.

Langsam, mit Geduld will er hiebei vorgehen:

Und weil dieses Erstereignis
Gleich im Anbeginn der Krankheit
Die Gefahr so drohend zeiget,
Sei der erste Heilplan dieser,
Daß dem Übel man den Eintritt
Wehr' und seinen Fortgang hemme.
Und so ordnet und verschreibet
Dir der Arzt der eignen Ehre
Erstlich die Diät des Schweigens . . . . . .

Y pues al principio muestra
Este primero accidente
Tan grave peligro, sea

La primera medicina
Cerrar al daño las puertas,
Atajar al mal los pasos.
Y así receta y ordena
El Médico de su honra
Primeramente la dieta
Del silencio, [1] . . . . . .

während er als zweites Heilmittel „Zärtlichkeit bei seinem Weibe, Freundlichkeit, Zuneigung, Liebe, Schmeichelei'n, die unvergleichlich . . ." [2]) anzuwenden für gut findet.

Noch öfter bezeichnet sich Don Gutierre als den Arzt seiner Ehre, der sich vorgenommen hat, seine Unehre zu heilen und deshalb zur Nachtzeit in sein Haus kommt, um, wie er sagt, seinen Kranken zu besuchen, d. h. seine Gattin beim Stelldichein mit dem Infanten zu überraschen.[3])

Wie freut er sich, da er seine Gattin allein antrifft, also die Heilung seiner Ehre für gesichert hält: «*Bueno he hallado mi honor, hacer no quiero / Por ahora otra cura: / Pues la salud en él está segura.*» [4])

Doch soll er leider bald erfahren, daß er das Opfer einer geschickt inszenierten Täuschung geworden und daß seine Ehre kränker ist als zuvor, weshalb er den König um Hilfe anfleht und von ihm das Leben seiner Ehre erwartet:

Von dir, Herr, erwart' ich Leben
Meiner Ehr, und hoff' einstweilen
So mit Vorsicht sie zu heilen
Und Gesundheit ihr zu geben.[5])

---

[1]) *Médico* I, 357^c = II, 638 ff.; Gries, Übersetzung, Reclam's Univ.-Bibl. 590, S. 51 f.

[2]) *apliqueis / Á vuestra mujer finezas, / Agrados, gustos, amores, / Lisonjas, que son las fuerzas / Defensibles, Ibd.* I, 357^c = II, 656 ff.

[3]) *Médico de mi honra / Me llamo, pues procuro mis deshonra / Curar, y asi he venido / Á visitar mi enfermo . . . Méd.* I, 358^c = II, 850 ff. Cf. *de vuestro honor / Médico os llamais,* I, 360^b = III, 93 f. Vgl. weiter: *Esta noche iré á mi casa, / De secreto entraré en ella / Por ver que malicia tiene / El mal,* I, 357^c = II, 666 ff.

[4]) I, 359^a = II, 879 ff.

[5]) *La vida de vos espero / De mi honra; asi la curo / Con prevencion, y procuro / Que esta la sane primero, Médico* I, 360^b = III, 41 ff.

Im allgemeinen dürfte zwar in Ehrensachen die Macht kein guter Arzt sein.[1])

Auch sonst hat Don Gutierre viel mit seiner Ehre zu sprechen, wenn sie beide allein sind[2]), da er gegen seine Gattin den schweren Verdacht der Untreue geschöpft hat. Ist doch die Ehre eines Menschen aus so zartem Stoffe, daß ein Blick sie schon erschüttern, ein leiser Lufthauch sie bemakeln kann.[3])

Der Ruf, der Ruhm.
(Die Fama.)

Fällt es bei der figürlichen Verwendung abstrakter Begriffe bisweilen schwer, zu entscheiden, ob Metonymie, verblaßte Pers., oder wirkliche, vom Dichter beabsichtigte „poetische Pers." vorliegt, so ist dies, der Bedeutung nach, bei dem Worte *fama* wohl am allerschwersten.

In den meisten Fällen steht *fama* abstrakt für das konkrete *los hombres*, so in der bei Calderon häufigen Redewendung: «*Digalo la fama*» [4]); schon eher Pers., wenn auch verblaßte, liegt vor in der Wendung: «*Digalo á voces la fama*» [5]), „Mag es laut der Ruf verkünden", indes liegt zweifellos die beliebte Metonymie *abstractum pro concreto* vor, wenn es heißt, der Ruf verkünde die Reize einer schönen Dame als einzig dastehend.[6])

Bisweilen jedoch tritt uns die Fama in allegorischer Pers. als ein geflügeltes [7]) Wesen entgegen.

Mit schnellen Flügeln huscht sie leicht durch die Lüfte

---

[1]) *á dolencias de honor / No es buen médico el poder*, Banda II, 167[a]; 170[a].

[2]) *¡Ay honor, mucho tenemos / Que hablar á solas los dos!* Médico I, 356[a] = II, 379 f.

[3]) *el honor / Es de materia tan frágil, / Que con una accion se quiebra, / O se mancha con un aire*, Vida I, 3[b] = I, 447 ff.; *Á secr. agr.* I, 596[a].

[4]) z. B. Saber I, 24[c].

[5]) *Médico* I, 365[a] = III, 785.

[6]) *La fama, hermosa con extremo os llama . . . / . . . ya vuestra beldad aclama / Por única*, Peor está I, 99[a].

[7]) *En alas de la fama*, Amor 383[b]; Sitio I, 119[a].

hin[1]); dem Neide und dem Tode trotzend verkündet sie mit eherner Zunge den Ruhm des Königs von Portugal[2]) oder bezeichnet mit goldenen Buchstaben auf eherner Tafel den König von Spanien als den Herrn des Erdkreises[3]), indes sein Name auf des Ruhmes Lippen ewig leben bleiben wird.[4])

Die Festlichkeiten bei der Taufe des Infanten Baltasar (Oktober 1629) nennt der Dichter ein Schauspiel, wozu die ruhmgekrönte, unsterbliche Fama mit metallenen Klängen, mit eherner Stimme einlädt[5]); durch die ruhmvolle Überwindung Frankreichs verleiht ihr Fierabras Fittiche zu ewigem Fluge.[6])

Das Schweigen.

Das Stillschweigen finden wir nicht selten personifiziert: das *retórico silencio*, das beredte Schweigen, dürfte ja allen, die Calderon's *Vida* einmal gelesen haben, wohl bekannt sein.[7])

Das Schweigen ist auch eine Antwort; es macht größeren Eindruck und sagt oft mehr als des Menschen Worte[8]); ja. oft sind die Qualen und Leiden des Menschen so groß, daß er sie in Worten gar nicht ausdrücken kann, wie dies die alte Letra verkündet, die auch unser Dichter anführt:

---

[1]) *la fama que lijera / Los vientos rompe con veloces alas,* Sitio I, 110[c].

[2]) *Alfonso te Portugal, / Rey famoso, á quien celebre / La fama en lenguas de bronze / Á pesar de envidia y muerte,* Prínc. I, 257[b] = III, 158 ff.

[3]) *Dueño te aclame del orbe / La fama con letras de oro / Sobre laminas de bronce,* Saber I, 21[b].

[4]) *Ilustre Alfonso . . . . . Cuyo nombre viva eterno / En los labios de la fama,* Saber I, 35[b]; *en los l. de la f.,* Á secr. agr. I, 610[b].

[5]) *Un teatro en quien la fama, / Para su aplauso inmortal, / Con acentos de metal / Á voces de bronce llama!* Dama I, 169[b].

[6]) *La gran victoria en que triunfa*
Mi hermano de Francia, dando
Á la fama eternas plumas, Puente I, 210[c].

[7]) Kr_1, S. VII (Vorrede); *Vida* I, 9[c] = II, 636.

[8]) *es el silencio elocuente,* Con quien II, 242[b]; *Respóndate retórico el silencio,* Vida I. 9[c] = II, 636; *[los discursos . . . De mi vida] dudo y temo / Que yo los pueda decir, / Si no los dice el silencio,* Con quien II, 235[b].

Zeuge meiner Herzensklage
Soll allein das Schweigen sein,
Kaum faßt meine ganze Pein
Alles das, was ich nicht sage.

Solo el silencio testigo / Ha de ser de mi tormento, / Y aun no cabe lo que siento / En todo lo que no digo.[1])

Das Stillschweigen findet oft ein Grab in des Menschen Brust [2]), oder ein eisiges Gefängnis [3]), in welchem es von der Furcht mit Fesseln und Riegeln angeschmiedet wird.[4]) Der zur Verschwiegenheit verpflichtete Mensch ist dem Stillschweigen in die Hand gegeben und darf nicht eher reden, bis es ihn aus der Hand läßt [5]), doch fällt es namentlich den Dienern oft schwer, das nötige Stillschweigen über Geheimnisse zu beobachten [6]), ja, ein Diener sein und schweigen, ist sogar der größte Frevel.[7])

Offen erklären daher die Diener Moron und Ponleví, sowie die Zofe Ines, wenn auch das Geheimnis heilig sei, so feierten sie diesen Heiligen nicht [8]), indes Clarin wohl oder übel den Tag des heiligen Secreto durch Fasten im Gefängnisse feiern muß:

„Wenn das Schweigen Heil'ge macht,
Wie im neuen Festkalender,
So ist Sankt Sekret mein Heil'ger,
Denn ihm fast' ich, ohn Ergötzen." [9])

---

[1]) *May.* e n c a n t o I, 397[a], 399[a]f., cf. V a l. S c h m i d t, S. 311.

[2]) *siendo mi pecho / Del silencio sepultura, C o n q u i e n* II, 247[c].

[3]) *procuro romper / Las prisiones á un secreto / Que tantos años guardé, A s t r ó l.* I, 574[b].

[4]) *rompiendo á mi silencio / Las prisiones y los grillos / Con que en cárceles de hielo / El temor los ha tenido, May. m o n s t r u o* I, 486[a].

[5]) *si me deja / El silencio de su mano, V i d a* I, 7[b] = II, 230f.

[6]) *Clarin y criado / Son dos cosas que se llevan / Con el secreto muy mal, V i d a* I, 7[b] = II, 227ff.

[7]) *callé, siendo criado, / Que es el mayor sacrilegio, V i d a* I, 13[b] = III, 39f.

[8]) *aunque el secreto sea santo / Yo no guardo á San Secreto (Moron), A s t r ó l.* I, 578[a]; *San Secreto / Nunca es fiesta de guardar (Ponleví), B a n d a* II, 152[b]; *aunque es santo, prometo / El secreto singular, / Yo nunca pude guardar / La fiesta de san Secreto (Ines), H o m b r e* I, 513[b].

[9]) *Si llaman santo al callar, / Como en calendario nuevo, / San*

Die Zeit und die Zeitverhältnisse.

„In allen Literaturen ist die abstrakte Zeit zu sinnvollem Leben personifiziert worden.“ [1]) Während aber Shakspere in Perss. der Zeit unerschöpflich ist [2]), finden sich bei Calderon nur einige wenige prägnante Fälle dieser Art.

Die geschäftige Zeit schreibt zu ewigem Angedenken die Ruhmestaten verdienter Männer auf eherne Tafeln [3]); als geschickte Künstlerin, sorglos und ohne Mühe, meißelt sie die harten Felsen zu breiten Wandelgängen aus [4]); auch hat sie das Recht und die Pflicht, uns jeden Tag an Erfahrung klüger zu machen, so daß, nach dem Ausspruche eines Weisen, die erfahrenen alten Leute in der Schule der Jahre die Schüler der Zeit gewesen sind.[5])

Der König Basilius jedoch nimmt der Zeit diese ihre Pflicht weg, da er vermöge seiner astrologischen Kenntnisse die Ereignisse der Zukunft voraussieht. Zugleich gewinnt er auch der Zeit den Dank ab, indem er anderen mitteilt, was eigentlich sie berichten sollte.[6]) Indem der gelehrte Astrolog die immer noch zu früh eintretenden Schicksalsschläge vorhersagt, ist er gewissermaßen eifrig bemüht, den Lauf der eiligen Zeit noch zu beschleunigen, als ob es nötig wäre, sie noch an ihren schnellen Lauf zu mahnen.[7])

Secreto es para mí, / Pues le ayuno y no le huelgo, Vida I, 13[b] = III, 33 ff. Cf. Val. Schmidt, S. 355.

[1]) Biese, *Die Philosophie des Metaphorischen*, S. 100 f.

[2]) Gottschall, *Poetik*, S. 170; Hoburg, S. 15 ff.

[3]) *su blason el tiempo presuroso / En láminas de bronce tiene escrito*, Sitio I, 111[a]; *Invicto Otaviano, cuyo / Nombre en láminas eternas / El tiempo escriba, dictado / De las plumas y las lenguas*, May. monstruo I, 487[c]; I, 483[c].

[4]) *Por diversos laberintos / Que labró (artifice diestro, / Sin estudio y sin cuidado), / El desaliño del tiempo*, May. encanto I, 391[c].

[5]) *Dijo un sabio que los viejos / En la escuela de los años / Son discípulos del tiempo*, Castigo III, 377[c].

[6]) *al tiempo le quito .... La jurisdiccion y oficio / De enseñar mas cada dia; / Pues cuando en mis tablas miro / Presentes las novedades / De los venideros siglos, / Le gano al tiempo las gracias / De contar lo que yo he dicho*, Vida I, 4[b] = I, 615 ff. Siehe K_1, S. 62 f. zu dieser Stelle.

[7]) *Un doctísimo hebreo / Tiene Jerusalen, cuyo deseo / Siempre ha*

Eilt auch die stolze Zeit[1]) mit starrem Flügelschlag und hartem Fußtritt rasch und unaufhaltsam dahin[2]), so geht sie doch recht langsam in Not und Unglück[3]), und auch der Ungeduldige möchte am liebsten die altersschwache Zeit in seinen Armen halten, um ihren Lauf zu beschleunigen.[4])

Gleich der Sonne ist auch der Zeit ewiges Leben beschieden. So wünscht dem Könige Pedro sein Bruder eine lange glückliche Regierung mit den Worten: „Mögest du als dein eigener Erbe um Ewigkeiten mit der Zeit wetten.“ [5])

Die Zeit zerstört alle Macht und Größe[6]); mit Leichtigkeit trägt sie ihre Siege davon; für sie wird keine Eroberung schwer, da selbst das Größte und Beste der Last der Jahre erliegen muß.[7])

Das Kommen und Gehen der Zeiten ändert den Zustand der Dinge[8]), und der Mensch hat unter dem Wankelmute der Zeit schwer zu leiden.[9])

Über die einzelnen Zeitabschnitte ist wenig Neues zu berichten, nachdem wir den Frühling und die Frühlingsmonate April und Mai im Zusammenhange mit dem Garten, mit Bäumen und Blumen, die Pers. von Tag und Nacht

---

sido, estudioso / Apresurar al tiempo presuroso / La edad, como si fuera / Menester accordarle que corriera, *May. monstruo* I, 481[b].

[1]) *El tiempo . . . ufano*, *May. monstruo* I, 483[c].

[2]) *el tiempo que mas vuela, que mas corre, / Ni con las torpes alas le derribe / Ni con las plantas trágicas le borre (le = el nombre de César)*, *May. monstruo* I, 495[c].

[3]) *¡Que tasado que anda el tiempo / en las penas!* *Con quien* II, 236[a].

[4]) *Quisiera al tiempo caduco / Tener en mis brazos hoy / Para apresurar su curso*, *Judas* I, 324[c].

[5]) *heredero de tí mismo / Apuestes edernidades | Con el tiempo*, *Méd.* I, 356[c] = II, 476 ff.

[6]) *grandezas / Que ha de deshacer el tiempo*, *Vida* I, 13[c] = III, 121 f.

[7]) *Al peso de los años / Lo eminente se rinde; / Que á lo fácil del tiempo / No hay conquista difícil*, *Prínc.* I, 245[a] = I, 21 ff.

[8]) *Si no mudara las cosas / De los tiempos el vaiven*, *Médico* I, 352[b] = I, 844 f.

[9]) *Si diga cuánto he sentido / Este inconstante desden / Del tiempo*, *Prínc.* I, 255[b] = II, 740 ff.; *¿Quién, en naciendo, no vive / Sujeto á las inclemencias / Del tiempo y de la fortuna?* *Á secr. agr.* I, 596[b].

aber bei der Morgendämmerung und der Morgenröte betrachtet haben.

Auf den jugendlichen Sommer folgt der greise Winter[1]), der die Berge in tiefe Nebel einhüllt.[2])

Der Sommer hat unter der schädlichen Glut der Sonne viel zu leiden[3]); die Gluthitze des Sommers ist den Menschen besonders gefährlich, so daß wir es recht wohl verstehen, wenn der Bauer Gil renommiert, er töte in der Schlacht allein mehr Leute als ein Arzt und ein heißer Sommer zusammen.[4])

Der fröhliche Herbst dagegen beschert den Bergen grüne Wiesen, den Tälern Früchte in reicher Fülle.[5])

Von den Monaten finden wir neben den häufiger genannten Frühlingsmonaten April und Mai[6]) nur den Januar gelegentlich erwähnt, als den unwirtlichsten und rauhesten Monat, der viele Zerstörungen anrichtet[7]); die Monate Juli und August treten uns in einem Wortspiele entgegen[8]), und vom Monate Dezember erfahren wir, daß er im Feldzuge gegen Holland (1625) den kräftigen Schultern der Soldaten Spuren von Reif und Frost eingeprägt habe.[9])

---

[1]) *al joven verano | Sigue el cano invierno*, *Mej. está* I, 241[b].

[2]) *el invierno helado y cano | Este monte con nieblas desvanece*, *Tres m. prod.* I, 284[a].

[3]) *el verano | Los desprecios del sol sufre y padece; | Llega alegre el otoño y enriquece | El monte de verdor, de fruta el llano*, *Tres m. prod.* I, 284[a].

[4]) *Mato solo mas, que juntos | Un médico y un estío*, *Devocion* I, 66[a].

[5]) *Tres m. prod.* I, 284[a], s. oben.

[6]) s. S. 78 ff.

[7]) *partos de un año mismo | Son las pompas del abril | Y las ruinas del enero*, *Puente* I, 206[a].

[8]) Es antwortet nämlich der eine von zwei Dienern auf die Frage: „Wer von Euch beiden ist Julius?" scherzhaft: Den Herrn Julius oder August dürftet Ihr an der Trockenheit und Dürre leicht erkennen ... *El señor Julio ó Agosto, | Por lo seco y por lo flaco | Le pudiereis conocer*, *Saber* I, 29[b].

[9]) *el diciembre .... | Molduras de escarcha y hielo | Labre en sus robustos hombros*, *Sitio* I, 111[b].

Kapitel IV.

Die Personifikation von Gebäuden und Geräten.

Den niedrigen Turm, in welchem der unglückliche Sigismund gefangen gehalten wird, beschreibt uns der Dichter als „ein roh Gebäu zwischen kahlen Felsen, so niedrig, daß es sich kaum getraut, zur Sonne aufzuschauen“ [1], indes der Turm von Mantible uns als ein stolzer Riese aus hartem Stein geschildert wird, der hoch emporragt und mit der Stirn am Himmel anstößt. Er kleidet sich genau wie ein Afrikaner, denn die Wolken sind der Bausch seines Turbans, und damit seinem Kopfputze nicht das Abzeichen der Königswürde fehle, setzt er den Halbmond des Himmels auf die oberste Spitze auf.[2])

Türme, Paläste, Tempel, ja selbst Landhäuser erheben mit Vorliebe ihre hohe Stirn bis in die Wolken oder bis zur Sonne empor [3]) und wollen in ihrem Ehrgeiz dem Himmelsgewölbe an Höhe gleichkommen.[4])

Die Brücke von Mantible ist so hoch, daß ihre finstere Stirn dem Sonnenball zur Stütze dienen könnte [5]); verwegen und trotzig steht sie der Sonne gegenüber, der sie infolge

---

[1]) *Rústico nace entre desnudas peñas / Un palacio tan breve, / Que al sol apénas á mirar se atreve,* Vida I, 1[b] = I, 56 ff.

[2]) *gigante de piedra, / Que viste africano traje / Tan al propio, que las nubes / Son tocas de su turbante, / Y porque insignia de rey / En su tocado no falte, / La media luna del cielo / Se le pone por remate,* Puente I, 215[b].

[3]) *Esta quinta eminente / Que al sol empina la elevada frente,* Tres m. prod. I, 275[c].

[4]) *Ese supremo edificio, / Que entre aquesas peñas altas / Á igualarse con el cielo / Ambicioso se levanta, / Templo de Júpiter es,* Tres m. prod. I, 288[b].

[5]) *esa fábrica altiva . . . En cuyo ceño la esfera / Del sol descansa y estriba,* Puente I, 213[a].

ihrer Höhe die Aussicht versperrt.[1]) Eitel und hochmütig steht der Palast der Circe da, die Luft hemmend und die Berge bedrückend [2]), während das Landhaus, in sich selbst verliebt wie einst Narzissus, seine Schönheit in der grünen Meerflut betrachtet [3]), oder die Huldigung des vorübereilenden Flusses empfängt, welcher dem Landhause bescheiden die Füße küßt.[4])

Zum Schlusse ist noch auf einen Vergleich hinzuweisen.

Um anzudeuten, wie ein Untertan in der Umgebung seines Fürsten am ersten dessen Zorn zu fühlen bekommt und deshalb sich wohl hüten soll, dessen Unwillen zu erregen, bedient sich Calderon des Gleichnisses vom Turme, der als Schutzwehr gegen die Blitze hoch oben auf dem Hügel thronend, der Blitzgefahr vor allem ausgesetzt ist und deshalb nicht den Blitz, die verhängnisvolle Ausgeburt der unheilschwangeren Wolke, zum Zorne herausfordern darf.[5])

Bei der Betrachtung der Pers. mechanischer Gegenstände treffen wir zunächst auf einige wenige Stellen, in welchen Wagen und Schiffe personifiziert werden.

Der Bauer Gil erzählt von einer alten wackeligen Kutsche, die im Vergleich zu anderen Kutschen ausgesehen habe, wie eine verschämte Arme, und die, mit dem Fluche ihrer Eltern beladen, immer tiefer in den Schmutz gesunken sei [6]); die stolzen Fahrzeuge, welche die portugiesischen Heere nach

---

[1]) *Ese puente, que atrevido / Al sol, que le mira, enoja, / Pues puesto en la mitad del mundo, / Ver la otra mitad le estorba . . .* Puente I, 221 [c].

[2]) *Vimos un rico palacio, / Tan vanamente soberbio, / Que embarazando los aires / Y los montes afligiendo, / Era para aquellos nube / Y peñasco para estos,* May. encanto I, 391 [c].

[3]) *esta quinta, / Narciso que en el viril / Del mar mira su hermosura, / Enamorado de sí,* Argénis I, 454 [c].

[4]) *Una quinta hermosa y bella / Es casa de recreacion / Suya, cuyas plantas besa / El rio,* Sitio I, 122 [a].

[5]) *Al rayo que de la nube / Preñada es fatal aborto, / No le burla aquella torre / Que cimera de un escollo, / Rebellin contra los rayos / Está al repáro de todos,* Gal. fant. I, 302 [b].

[6]) *Este coche . . . . / Parecia entre los otros / Pobre coche vergonzante; / Y por maldicion muy cierta / De sus padres / Iba de estribo en estribo . . .* Devocion I, 54 [a].

Afrika hinübergetragen, nennt der König Alfonso „Berge des Meeres, schwanger von Kriegsvolk“, die selbst den Himmel in Schrecken versetzen[1]; das bescheidene Schiff hingegen, das dem Ulíses und seinen Gefährten auf dem Krystallfelde des Meeres lange Jahre zum Aufenthalte gedient hat, soll, dem Wunsche der Circe gemäß, im sicheren Hafen ausruhen von der langen Irrfahrt; sanft und ohne große Anstrengung möge es hier seine leinenen Flügel schlagen,

„sich dankbar zeigend
Für die Schickung, für das Mitleid
So der Himmel ihm erweiset.“ [2])

Einen breiteren Raum nimmt die Pers. der Waffen ein. Don Luis entledigt sich des Degens, mit dem er Don Manuel verwundet hat, als eines ungetreuen Dieners, der seinem Herrn Verdruß bereitet. „Hier ist der Degen, der Euch verletzt hat; er kommt zu Euren Füßen, um Verzeihung für seine Schuld zu erwirken.“ — Don Manuel nimmt ihn an mit den Worten: „Das Schwert, stets an meiner Seite, möge mich Tapferkeit lehren.“ [3])

Der feige Diener Cosme dagegen weigert sich, im Zweikampfe zu fechten, mit der Entschuldigung, seine Klinge sei noch eine reine Jungfrau, die er ohne Ring und Trauschein nicht entblößen dürfe[4]); ebenso weigert sich Chato, sein Schwert zu ziehen und sucht nach allerlei Ausflüchten: seine Klinge sei noch eine unbefleckte Jungfrau, sie sei viel zu

---

[1]) *esa máquina arrogante / De naves, que causando al cielo asombros .... Aborten gente los preñados montes / Del mar*, Prínc. I. 260[a] = III. 651 ff.

[2]) *ese bajel, que al abrigo / De dos montes surto yace, / Permite que agradecido / Á la piedad de los cielos, / De los hados al arbitrio, / Blanda, y no penosamente, / Bata las alas de lino, / En tanto que te reparas,* May. encanto I, 394[a].

[3]) *Bien como aquel criado / Que á su señor algun disgusto ha dado, / Hoy de mi lo despido. / Esta es, señor, la espada que os ha herido; / Á vuestras plantas viene / Á pediros perdon, si culpa tiene* . . . Dama I, 171[a].

[4]) *Es doncella, / Y sin cédula ó palabra / No puedo sacarla,* Dama I, 168[a].

sittsam und schäme sich, vor so vielen Leuten entblößt zu werden.[1])

Oft besitzen die Worte, welche der beredte Stahl[2]) spricht, mehr Nachdruck und Kraft als die Worte der Zunge[3]); wo das Schwert zu sprechen hat, muß die Zunge schweigen[4]); wichtige Angelegenheiten werden überhaupt nur mit dem Stahle in der Hand entschieden.

Wie die Klingen oft zu Schiedsrichtern für die Tapferkeit werden[5]), so kommen auch Fierabras und der Kaiser Karl überein, daß der Krieg ihr Schiedsmann sei, daß der Degen Richter ihres Anspruchs werde.[6])

Der blinkende Dolch soll Zeuge sein, daß dem Infanten von Don Gutierre kein Leid geschehe[7]); derselbe Dolch aber verkündet dem Könige untrüglich die Schuld des Infanten: „Der Dolch beklagt sich über Euch, und ich muß ihm Gehör schenken.“ [8])

Dem schlafenden Ulysses legt Polydor den Panzer und die Waffen des Achill zu Füßen, damit jener beim Erwachen an seine Pflicht erinnert werde. Hiebei redet Polydor die Waffen an:

---

[1]) *La mia (= espada) / Es muy recatada, y teme / El parecer deshonesta / Delante de tanta gente . . . Es doncella, / Y porque mejor lo pruebe, / Jamas sangrienta se ha visto . . .* Judas I, 316[c].

[2]) *Retórico el acero.* Dama I, 186[a]; (cf. ibd. *Ruido de cuchilladas / Habló, siendo las lenguas las espadas).*

[3]) *Discursos han sido vanos / Los que la lengua primero / Articula, que el acero,* Puente I, 218[a].

[4]) *donde el acero / Ha de hablar, calle la lengua,* Devocion I, 55[c]; *La lengua / Suspended, y hable el acero,* Dama I, 168[a]; *Responda presto, / O ya desenvainada / Lengua de acero, lo dirá mi espada.* Á secr. agr. I, 603[b]; *Callando doy respuesta con la espada,* ibd. I, 603[c].

[5]) *sean los aceros / Arbitros del valor en la campaña,* Puente I, 205[a].

[6]) *Mi hermano y Cárlos trataron / Que fuese árbitro la lid, / Que fuese juez el acero / De su pretension,* Puente I, 206[c].

[7]) *Enrique . . . . / Está seguro conmigo, / Y para esto hable un testigo: Esta daga, esta brillante / Lengua de acero elegante,* Médico I, 360[b] = III, 53 ff.

[8]) *¿ Veis este puñal dorado? / Geroglífico es que dice / Vuestro delito: á quejarse / Viene de vos, y he de oirle,* Médico I, 361[b] = III, 209 ff.

Ihr Trophä'n, die in der Aschen
Troja immer noch beweinet,
Die ihr um so heller scheinet,
Von Trojaner Blut gewaschen!
Sprecht für euch, und seid nicht Willens
Hier, von schnöder Lieb' umdunkelt,
Einzurosten, da ihr funkelt
Von der toten Glut Achillens.[1])

Sind auch die spanischen Waffen wohl unterwiesen, überall den Sieg davonzutragen [2]), so haben doch die Kugeln der Feinde wenig Respekt vor den spanischen Soldaten, wenn sie ohne anzuklopfen ins Heerlager zum Besuche hereinkommen.[3])

Neben den Waffen finden wir die Kleidung des Menschen personifiziert.

So rühmt der Bauer Tosco seinen kurzen Mantel, der ihm nur bis zu den Hüften geht: der Mantel sei ungemein höflich und garnicht hochmütig, denn wenn sein Besitzer sich auch niedersetze, bleibe er immer stehen [4]); der feige Gil dagegen, der die Tracht eines Räubers hat anlegen müssen, nennt sein Gewand einen großen Schurken, der die Leute belüge.[5]) Doña Mencía möchte ihren Gemahl ebenso oft umarmen wie die Maschen des Panzerhemdes, denn diese halten ihren Gemahl stets liebevoll umschlungen.[6])

Viele leblose Gegenstände werden dadurch personifiziert, daß ihnen der Dichter eine Sprache beilegt oder sie zu Zeugen anruft.

---

[1]) *Trofeos que soberanos / Troya entre cenizas llora. / Y aun estais sudando ahora / La sangre de los troyanos, / Volved por vos, y entre viles / Amores no os permitais / Empañar . . .* May. encanto I, 408[b].

[2]) *Hoy las victoriosas armas / Muestren sangrientas que estan / Siempre á vencer enseñadas,* Sitio I, 114[c].

[3]) *¡ Miren qué poco respeto! ¡ Sin licencia se nos entran / Á conversacion!,* Sitio I. 117[b].

[4]) *siempre tan cortés fué / Que á ninguna se igualó, / Pues aunque me siento yo, / Ella se me queda en pié.* Amor I, 377[a].

[5]) *Ya nos ha dicho / El traje que es bandolero / . . . El traje les ha mentido / Como muy grande bellaco,* Devocion I, 66[a].

[6]) *Con envidia de estas redes. Que en tan amorosos lazos / Están inventando abrazos.* Médico I. 354[b] = II, 157 ff.

So sollen z. B. der Feldherrnstab[1]), die Schärpe[2]), der Zettel[3]) Zeugnis ablegen, durch eine Aufschrift spricht der Brief[4]); wie es fluchende Menschen gibt, so gibt es auch fluchende Spielkarten, die jeden Tag lästern[5]), und das vom Fürsten von Marokko an die schöne Fenix geschickte Bildnis wird zu einem Gesandten, der, weil er eine stumme Sprache redet, wohl eine Liebesbotschaft überbringt.[6])

Im Reiche der Münzen, wo Dukaten und Taler als Könige und Fürsten herrschen, sind die unverschämten Pfennige das gemeine Volk[7]); die Silbermünze, die bei der Belagerung von Bredá geschlagen wurde, fühlt sich unglücklich, da sie keine Zinsen gewährt und jedermann durch ihre Inschrift verkünden muß, daß die Stadt belagert sei.[8])

Schmunzelnd bemerkt der Diener Cosme von seiner Geldbörse, die er im Laufe des Tages tüchtig zu füllen Gelegenheit gehabt hat, sie sei heute als Jungfer aufs Pferd aufgestiegen und schwanger wieder heruntergekommen.[9])

Zum Schlusse muß noch die Pers. der Wörter *¡tate!* = halt! und *¡hola!* erwähnt werden.

Der Diener Coquin betritt im Selbstgespräche ein Gemach des königlichen Palastes und sieht sich plötzlich dem

---

[1]) *Esta seña | Dirá . . . quien fué: | El baston testigo sea,* Cenobia I, 199[c].

[2]) *La banda hable,* Banda II, 156[a]; *Sea esta banda testigo,* ibd. II, 158[a].

[3]) *Esta carta que veis, | He tenido esta tarde, | Mensajero y testigo | De tu ausencia,* Astról. I, 584[a].

[4]) *«Nadie me abra, porque soy | De Don Manuel solamente»,* Dama I, 173[b].

[5]) *á imitacion de las gentes | Hay barajas maldicientes, | Y dicen mal cada dia,* Gal. fant. I, 294[c].

[6]) *embajador | Es de su parte: y no dudo | Que, embajador que habla mudo, | Trae embajadas de amor,* Prínc. I, 245[a] = I, 109 ff.

[7]) *Cuartazos son insolentes. | Que en la república donde | Son los príncipes y reyes | Las doblas y patacones, | Ellos son la comun plebe,* Dama I, 172[b].

[8]) *Esa nueva moneda . . . | . . es infelice . . Bredá sitiada por España dice,* Sitio I. 123[a].

[9]) *aquesta jornada | Subió doncella, y se apeó preñada,* Dama I, 171[c].

Könige gegenüber. Rasch bricht er sein Selbstgespräch ab: Doch halt! Denn dies ist ein gar ehrenwerter „Doch" vom berühmten Geschlechte der „Halt — hier" von Kastilien. Es steht ja der König hier." [1]) Der Bauer Tosco dagegen weist den Ruf *hola*, mit welchem ihn ein Jäger aus dem Gefolge des Königs angesprochen hat, entschieden zurück: er sei nicht der Holla, das könne er beschwören, und er bitte ihn, höflicher zu reden. [2])

Ergebnisse.

Wir haben mit der vorliegenden Untersuchung einen Einblick in die bilderreiche Sprache des großen Spaniers erhalten, wir sind mit gewissen Eigenheiten unseres Dichters näher bekannt geworden, und haben, trotzdem wir nur etwas über den vierten Teil seiner *comedias* (28:108) und auch da nur eine bestimmte Figur der Rede prüfen konnten, gesehen, wie Calderon bei aller Originalität, bei aller Großartigkeit und Farbenpracht der Diktion eigentlich nur über ein bestimmtes, fest begrenztes Gebiet von Gedanken, Bildern, Vergleichen und Redewendungen verfügt, über welches er nicht hinauskommt, eine Eigenheit, auf welche übrigens schon Gries, Schuchardt, Krenkel u. a. hingewiesen haben.

Von dieser Erwägung ausgehend, dürften wir nach der Durchforschung dieses verhältnismäßig kleinen Teiles von Calderon's Werken immerhin ein ausreichendes Bild von seiner Art zu personifizieren erhalten, ein Bild, das in großen Umrissen festgefügt vor uns steht und nur in Einzelheiten noch abzurunden und zu ergänzen wäre.

Auf Grund des vorliegenden Materials wird die Frage zu erörtern sein, ob Calderon die handelnden Personen seiner

---

[1]) *Pero ¡tate! (Que es un pero muy honrado / Del celebrado linaje / De los tates de Castilla), / Porque el rey está delante,* Médico I. 356[b] = 421 ff.

[2]) *¡Hola, aho, pastor! . . . . Yo no so hola, jura á ños, / Y avísole que habre bien . . . .* Amor I, 369[c]. Zur Pers. einzelner Wörter cf. Hense I, Einleitung, S. XXVI.

Stücke durch die angewandten Bilder (Perss.) in besonderer Weise charakterisiert.

Schon oben ist des öfteren darauf hingewiesen worden, wie in der Sprache der Liebenden, die bei Calderon vorzugsweise den höheren und höchsten Ständen angehören, das reiche Gebiet der Natur zur Geltung kommt, und wie hier namentlich die Sonne, die Morgenröte, die Sterne und die Blumen eine große Rolle spielen.

In der Sprache der Personen aus den niederen Ständen, der Diener und der Bauern hingegen finden wir kaum eine Pers. aus dem Gebiete der Natur [1]), während ihre Sprache für die Perss. der mechanischen Gegenstände zahlreiche Belege bietet. Für die Natur haben diese Personen, die bei Calderon die Vertreter des Humors abgeben, eben keinen Sinn; die Geräte, die Kleider, das Geld, die Betätigungen des menschlichen Lebens u. ä. liefern den Hauptstoff für ihren engen Gesichtskreis.

In der Mitte zwischen den *criados*, den Dienern, und den Angehörigen der höheren Stände steht die *criada*, die Kammerzofe, die als Vertraute ihrer Herrin schon Anspruch auf eine höhere Bildung erhebt. Ihr Gesichtskreis ist erweitert, sie hat einen Blick für die Schönheiten der Natur, wenn sie meist auch nur nachahmt, was sie von ihrer Herrin gesehen und gehört hat.

Wir erkennen also, daß Calderon seine Personen durch die angewandten Bilder im allgemeinen recht wohl zu charakterisieren versteht.

Dagegen macht unser Dichter in der Verwendung der Bilder (Perss.) keinen Unterschied in Hinsicht auf den Stoff, den er behandelt: ein religiöses oder ein mythologisches, ein geschichtliches oder ein symbolisches Drama, ein Ritterschauspiel oder eine *comedia de capa y espada* wird in der gleichen Weise an geeigneter Stelle mit Bildern ausgeschmückt, und daß hier Calderon bisweilen des Guten zu viel tut, wird unsere Darstellung gezeigt haben.

---

[1]) So findet sich eine solche Pers. in der Stelle *Argénis* I, 440^{c} (s. oben, S. 41, Anm. 6), was jedoch auch Schmidt „höchst befremdend" erscheint, s. dort, S. 284.

Bei aller Begeisterung für den großen Spanier, der uns durch langjähriges, eingehendes Studium lieb und wert geworden ist, müssen wir bekennen, daß Calderon in seinen Perss. in vielen Punkten hinter Shakspere zurücksteht, mit welchem er sonst so oft in Parallele gestellt wird, und daß seine Perss. trotz aller Farbenpracht im Ausdrucke nur selten die Wärme, das Gefühlvolle, Anheimelnde, Ansprechende der Perss. Shakspere's erreichen.

Weitere Schlüsse zu ziehen, dafür hält Verf. das behandelte Material für noch nicht ausreichend genug. Es müßte erst der gesamte Bilderschmuck in sämtlichen Werken Calderon's genau durchforscht und mit dem Sprachgebrauche seiner großen Vorgänger und Zeitgenossen eingehend verglichen werden, bevor man ein endgültiges Urteil über die poetische Kunst Calderon's und über die Sprache des spanischen Theaters überhaupt abgeben könnte. Freilich bietet sich auch zu d i e s e m umfangreichen Unternehmen, wie bereits Stiefel 1884 in bezug auf die T e x t kritik hervorgehoben hat, noch mehr als einer Generation Stoff zu ernster, kritischer Arbeit.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.









